河出文庫

憂鬱と官能を教えた学校 下

【バークリー・メソッド】によって俯瞰される
20世紀商業音楽史
旋律・和声および律動

菊地成孔＋大谷能生

河出書房新社

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

憂鬱と官能を教えた学校　下巻　目次

二〇〇二年六月一〇日

第7講　旋律・和声IV　7

二〇〇二年六月一二日

第8講　律動I　45

サンバと柔術は明晰されたか？……菊地成孔　112

二〇〇二年六月一七日

第9講　旋律・和声V　119

二〇〇二年六月一九日

第10講　律動II　175

ポリリズムに関するキーワード集　228

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

二〇〇二年六月二四日
第11講　旋律・和声Ⅵ　235
二〇〇二年六月二六日
第12講　総論　271
全ては『文藝別冊マイルス・デイビス特集号』から始まった。かのように見えたのだが　菊地成孔によるあとがき　331
大谷能生によるあとがき　338
二〇一〇年二月五日
補　講　文庫版あとがき対談Ⅱ　343

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

憂鬱と官能を教えた学校　下

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

二〇〇二年六月一〇日

第7講　旋律・和声 Ⅳ

La Scu
della malinconia
e la sensualità

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

レジュメ#7

当初のカリキュラムを変更し、律動の授業をさらに一回分「旋律・和声」に充当することにする。レジュメは前々回のものと重複するものとする。今回で、コーダル～ダイアトニック概念による（次の段階には「モーダル概念」が控えている）記号的なパズルは完成とする。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

旋律・和声の全体図、コーダルとモーダル

はい、おはようございまーす。代返の人いますか？　いませんね。

えーと、ようやっと前半終わりまして、後半に入ることになります。で、もう一回「律動」の授業を潰してですね、結局、「旋律・和声」をⅥまでやることになりました。

ちょっと全体像を書いてみましょうか。（板書）●図版1

今まで細かい話が多かったんで把握できなくて、今自分がどこら辺にいるかわかんない、って感じの人も多かったと思うんですけど、はい、これが旋律と和声に関する授業

●図版1

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

の全体図です。あ、これリズムとか歴史概念とかは入ってませんよ。あくまで旋律と和声、バークリーにおける旋律・和声のカリキュラムね。えー、まず大きく分けてコーダルとモーダルという世界があります。今まで僕らがやっていたのは全部コーダル世界の理論です。前回で裏コードまでは行きましたね。で、今回セコンダリー・ドミナントといろいろなケーデンスをやって、マイナー・ダイアトニックとの統合もやって、コーダル・ミュージックは一応完成となります。もうね、今日までのやつを全部覚えて使えるようになれば、プロのアレンジャーとしてやっていける。そのくらいいろいろなことを高速でやってきたわけですが、しかし、二〇世紀後半のポピュラー・ミュージックの中にはモーダル・ミュージックっていう分野も存在していまして、「旋律・和声」は次回からはそのモーダル世界を取り上げることになります。

コーダルとモーダルについて、ちょっと概念だけ説明しておきましょうか。えーと簡単に言うと、コーダルはコードが進行します。で、モーダルってのはコードが進行しません。コードが進行しない？　しないってのはどういうこと？　どういうことなの？
はい（笑）。進まなさっていうものにもいろいろありますよね。簡単な例を挙げると、まず曲の中にコードがひとつしかなくて、ずっとワン・コードのままで停滞しているもの。この間聴いたD_7一発、みたいなやつね。それから、えー、二からまあだいたい四くらいのコードがぐるぐる循環というか、反復しているもの。そういったものがあります。あ、これよく言われる「循環」コードってのとは別ですからね、混同しないように

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

ご注意ください。

コーダル・ミュージックっていうのはコードが機能的にケーデンスしてどんどん進行していきます。コードが自分の推進力で1、2、3って進んでいくわけ［C→Em7→A7→Dm7→G7→C］。ま、こういう音楽です。今一回も反復してません。こういうのがコード進行の代表みたいなものです。今までさんざんやりましたが、コード進行っていうのはある環境の中での緊張と緩和の繰り返しで推進力を得て進んでいきます。その一番強いエンジンが、最大不安定から最大安定に一挙に解決するドミナント・モーションね。で、たとえばG7→Cって繰り返しているだけの音楽があったとしますよね。これ、言ってみれば二つのコードがぐるぐる回っているだけだから、これってモードじゃない？　って思うかもしれませんが、モーダルでもあるけど、ドミナント・モーションの顔もあるので、それは微妙に違います。ダイアトニックのナンバリングの中でのミニマルな反復は、「モーダル」でもあり「コーダル」でもあるわけで、これはモードの話に入った時に明確にします。

コーダル・ミュージックのあらまし復習

コード進行による、コーダル・ミュージック。コーダル・ミュージックの歴史と理論については、これまでにずっとやってきました。んで、そうしたゲーム化の完遂として、

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

ダイアトニック環境の外側にあるノン・ダイアトニックな音を、二〇世紀はどんどん音楽の中に取り込む作業を進めていきます。ここ（図を書く）がダイアトニック。で、この外側には概念的には宇宙の果ての果てまで繋がるノン・ダイアトニック環境が広がっております。腰までがタコで腰から上がひまわりの人がまあここら辺にいる感じで（笑）、この図は無音まで含めて無限に広がってますからね、そっから比べたらバークリー・メソッドで取り扱っていることなんてホント小さい。こう、今までこっち側（中心）から教えてきたわけですが、今回はだいたいこのあたり（図）、商業音楽に適応できる範囲の中で随分と遠くにある、ノン・ダイアトニック環境の外側へとどんどん踏み込んでいく、ノン・ダイアトニック環境の話です。ノンDって書きましょうか。ノンD。薬の名前に見えるね、ノンDって見ながらこのペンの臭い嗅ぐとすごいいい気持ち（笑）。はい。ノンD、それは二〇世紀においては、部屋に蝶を放ち、その蝶が部屋を出た瞬間にドミナント・モーションが起こっている、というところまで拡大されてしまいました。こうしたドミナント・モーションをポピュラー音楽の中に回収するのが二一世紀の音楽家の役割かもしれません。

えー、ノン・ダイアトニックの最初に来る層はマイナー・ダイアトニックです。同じキーのマイナー・スケールからできるダイアトニック・コードが、メジャーの曲の中にフッて招喚されて入ってくる。あ、前回説明した裏コードっていうのは、うーん、この図ではアナロジーできないなあ。全部の音にいるから……こういう風に書こうか？ こ

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

う、なんか明太子にしか見えないんだけど（笑）。あの、裏コードっていうのはこのように、階層を横断するようなカタチで存在しています。ドミナント7thには必ず裏がありますんで、近いところにも遠いところにもあるってことで理解してください。

ダイアトニック・メジャーと
マイナー統合表

手元に前回配ったノートが行ってますよね？　OK。マイナー・ダイアトニックっていうのは、C△のダイアトニックの上にCmのスケールからできるコードが現れることです。Amじゃなくて、Cm。C△はAmと順番が違うだけで一緒ですからね。これを平行関係、平行調と言いますが、はい、マイナーのダイアトニック・スケールは三種類ありました。ナチュラル、ハーモニック、メロディックです。これらがどういう事情で成立したかっていう説明は前にしましたね。ナチュラル・マイナーってのは、ある長調のラからラまで。序列で言うと、三番目と六番目と七番目がフラットするスケールのことです。ハーモニック・マイナーっていうのは、Imに対するV_7。Cmに対するG7を設定した上でのマイナーG7thの長3度のBナチュラルを含む。だから、序列で言えば3と6だけがフラットします。メロディック・マイナーってのは上昇する時は3だけフラットして、下降する時はナチュラル・マイナーになってるという不思議なスケールね。理由は6がフラットしてると歌いにくいから、というナメた話で、えーと、まあこういう三

つのスケールがあるっていうことを大急ぎでやったんですね。大雑把に言って、明るいものの方がパキッとして数が少なく、暗いものはどろどろ煮えたぎって混沌として分類不能だという。世の中はたいていそうなっております（笑）。音楽でもそうで、マイナーの方が多いだけに暗さに深みの幅があって、メジャーより数が多いんです。いい加減な説明もここに極まれりって感じですけど、でもホントなんだって、これ（笑）。まあいいや、とにかく長調は一つで、短調が三つある。そうすると、たとえばキーをCとして、C△があって、で、C△のダイアトニックの外側に来るのは、まずCmのダイアトニックです。先日配ったノートの中にCのメジャーとマイナーのダイアトニックを統合した表がありますので、見ておいてください。テンションについては残念ですが触れている時間がありませんので、飛ばしてどんどん進みます。

ケーデンスの説明、ドミナント、裏コード、曲を進めるエネルギーとしてのドミナント・モーション

えー、こうしたコード進行があるとします。［Dm7→G7→C△7］はい、これ先日やりましたね、ケーデンスというものです。この中でドミナントはどこにあるでしょうか。G7ですね。ではこの裏コードは何だかわかりますか？　4度圏の図をもう一度思い出してください。裏ってのは、4度圏を書いた時の対岸にありました。ってことでGの対岸のD♭7、D♭7がG7の裏コードになります。ⅤからⅠに解決する4度進行の運動と、半

音上からずり落ちてくる半音下降進行。これはサウンドは違いますが、機能としては一緒。だから置き換えが可能です。はい、ここまでは先日やりました。裏コードの話です。コーダルな音楽では、こうしたドミナント・モーションが曲を進行させる原動力となっています。安定したいっていう状態を作って、それが解消されて、しばらくするとその解消された状態にまた満足できなくなって新しい運動が始まって、って感じで曲が進んでいく、と。

ドミナント・モーションによって曲は進んでいく。ということは、ドミナント・モーションが曲中にふんだんに盛り込まれていたり、そのヴァリエーションがたくさんあったりした方が曲は楽に前に進むし、展開も容易になる、って考えることができますね。そこで、ここからパズル的というか、ルールを利用したゲーム的発想になってくるんですが、今こんな風なケーデンスがあったとします。[Dm7→G7→C△7→Em7→Am7→Dm7→G7→C△7] これは全部ダイアトニック・コードでできているケーデンスで、これ、キーCの序列に従っています。(上にコードを序列で書く：IIm7→V7→I△7→IIIm7→VIm7→IIm7→V7→I△7) はい、これ全部ダイアトニック環境にいますね。この中で、増4度を持つドミナント7thのコードはこいつ [G7] だけですね。で、こいつがここ [C△7] に解決している、ここにドミナント・モーションがあるわけです。これまでの説明だと、ドミナント・モーションってのは一個のキーの中では、G7、えーと、キーCで言えばG7からC、VからIに移動するところと、あとその裏であるIIbからIにず

り落ちてくるところにしか存在しませんでした。

ところが、ここからがパズルですが、平均律の音っていうのはどの地点からでも半音にその５度上の音と半音上の音を持っています。前回もちょっとだけ触れましたが、こいつ［D］の５度上は［A］こいつですね。で、ドミナント・モーションはコードを進行させるパワーでしょ。だからこいつら［G7→C△7］だけにそのパワーを独占させてたらもったいないし、あっという間に力尽きてしまうってことで、ここにピョッて自分のドミナント、５度上の７thコードを呼び出して［A7→Dm7→G7→C△7］コードを進めるパワーを補充することができるんですよ。［A7→Dm7］これ、行き先がマイナー・コードってだけで、ドミナント・モーションしています。A7っていうのは、しかし、キーCのダイアトニック環境の中には存在しないコードでしたね。CだったらAは序列VIm7だから、Am7じゃなくちゃならなかった。でもこれ［A7］A7です。だからこれは、Dm7が自分の環境の外側から呼び出したコードです。このようなコードのことを、セカンダリー・ドミナント・コードって言います★脚注１－４。

セカンダリー・ドミナント・コード

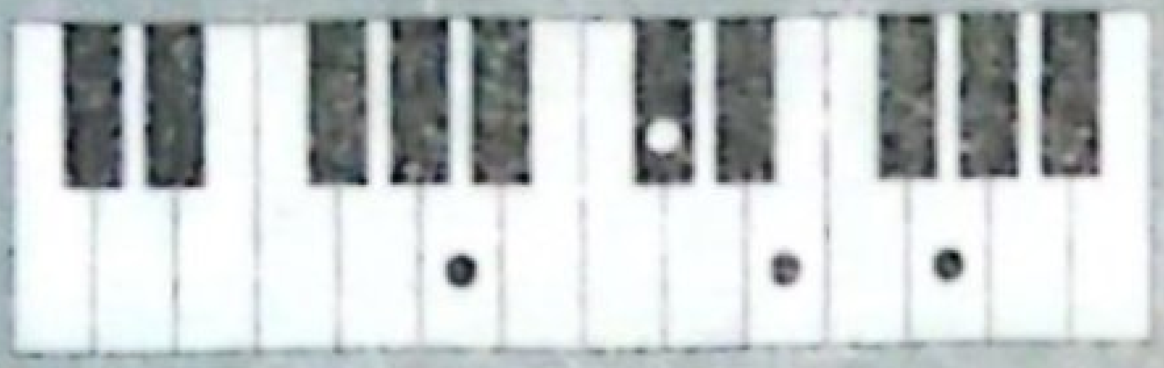
ＯＫ？　全ての音は自分の５度上と半音上の音を持っています。ということはさ、あらゆる音は自分のドミナントを持ってるし、曲を進めるためにそのドミナントを使いたい、ってことは？　本来はその音のドミナント７thコードがダイアトニック環境の外側から呼んで

くることができるわけ。たとえば、こいつ［Em7］もドミナント・モーションを持ちたい、ってことで、自分の前にその5度上の7thコードを持ってきて［B7→Em7］ってなることができる。こいつも［D7→Am7］、こいつも［C7→F△7］ってことで、全てのコードは平等に自分のV_7コードを呼び出して、ドミナント・モーションを形成することができるんです。ダイアトニック・コードは七つあるでしょ、V_7ってのがⅠのドミナントで、これが正規のドミナントなんだけど、これだけじゃなくて全部の音［CDEFGAB］こいつらも全部自分のドミナントを持って、全員がドミナント・モーションをしたいんだよ。お尻だって洗ってほしいんだよ。昨日戸川純★1さんと楽屋が一緒だったんですが（笑）、若い人にはわからないネタですね（笑）。

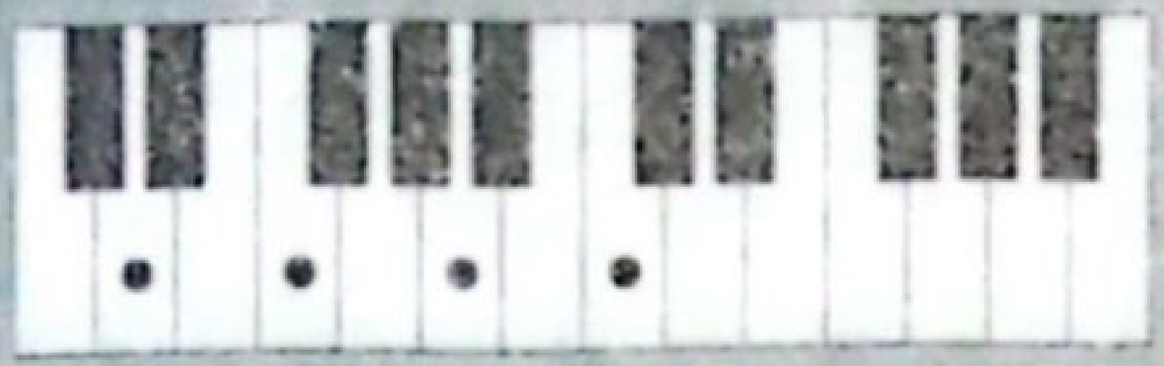
＊1　G_7（キーCの正規ドミナント）

＊2　C△7（キーCのトニック）

＊3　A_7（セコンダリー・ドミナント・コード）



＊4　Dm_7（キーCのⅡm_7）



★1…戸川純　Jun Togawa（1961-）
ヴォーカリスト、女優。ゲルニカ、ヤプーズなどのバンドで活躍した後、ソロ活動に入る。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

えーと（笑）、こいつもこいつも［弾く］ドミナント7thコードを持ちたいんですね。だから、えいって環境外から呼び出しちゃう。［G7→C△7］これ、正規のドミナント・モーション。でも、こいつも［D7→Am7］、こいつも［B7→Em7］、このように自分のドミナント7thコードを呼び出してくっついて、ワンパックになってケーデンスを作ることができるんです。Gもさ、Gなんてもともと正規のドミナント7thなのに、これも自分のドミナントを持つことができるわけ［D7→G7］。これをクラシックではドッペル・ドミナントっていって、えー、この言葉を教えると子供は喜んで一日中「ドッペル・ドミナント、ドッペル・ドミナント」ってずっと言ってて、「ドミナント」が結局口唇的リビドーと関係あるということが幼児の言語感覚によって証明されるわけですが（笑）、ああ何言ってんだ俺（笑）。D7からこのようにね［D7→G7→C△7］ってドミナントが二回連結されて、三つ繋がってようやっと落ち着きます＊鍵盤5～6。

ハーフ・ディミニッシュ

因みにこのドッペル・ドミナントの動きに似ているのがBm7-5に解決するセコンダリー・ドミナントで、こいつはF#7からこう［F#7→Bm7-5］なります。これ、かなり解決先としては厳しいでしょう？　終わってない感じがするよね。VIIm7-5ってのは特殊なグレードでさ、増4度を持ってるから解決感に乏しいんだよね。これ［F#7→Bm7］だと解決しないんだけど［F#7→Bm7-5］これはまだ続く感じがするよね＊鍵盤7～8。はい

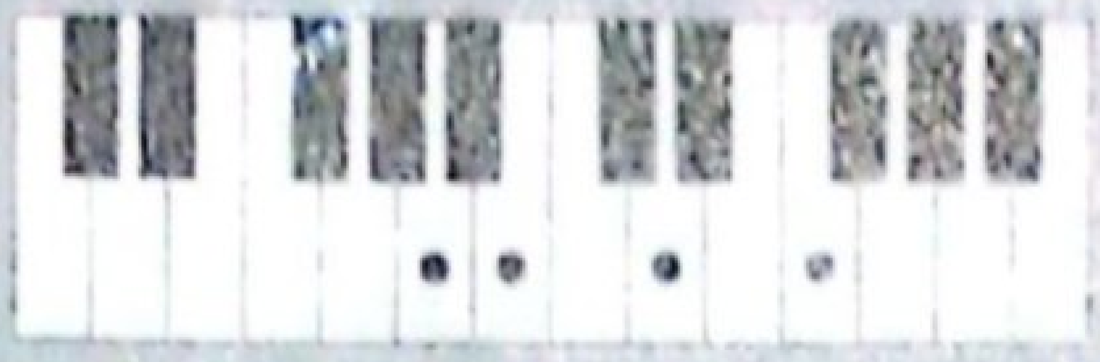
「F#7→Bm7-5→E7→Am」えー、これでかなり終止感がありました。Bm7-5からさらに4度進行でE7に行って、でそれがドミナント・モーションでAmに動くことでやっと解決感が出たってことです。まあ、最近ではもう、ブルーズを経由した二〇世紀商業音楽に耳が鍛えられていますんで、7thコードで終わってもOKって感じになってますけど、実は今一番手強いのはハーフ・ディミニッシュで終わることだよね。これ「G7→F#7→Bm7-5」とか。うーん、やっぱりこれで終わるのは苦しいけど、でも何か、トッド・ラングレン★2とかプリンス★3とか、何かポップスのひねくれた人がやってそうですね。ハーフ・ディミニッシュで終止するってのはさすがに情報の爆発である二〇世紀商業音楽でも一般化していません「いろいろハーフ・ディミニッシュ終止を弾いてみる」。何

＊5　D7（ドッペル・ドミナント）

＊6　G7（正規のドミナント）

＊7　F#7

＊8　Bm7-5



★2…トッド・ラングレン　Todd Rundgren（1948-）
　フィラデルフィア生まれ。天才肌のエンジニア、プロデューサー、ソングライター。ウッドストック派の中心として活動。

★3…プリンス　Prince（1958-）
　ミネソタ州ミネアポリス生まれ。歌手、ミュージシャン。1984年のアルバム『パープル・レイン』が世界的ヒットになる。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

かできそうな気がしてきましたが（笑）。でもさ、テープを途中で切ったりする感覚っていうか、テープ・コラージュだとかサンプラーだとか、スクラッチだとかさ、そういう機材によって生み出される新しいサウンドはさ、はっきり言ってこんな終止形とかケーデンスとかの理論は関係ないでしょ？　好きなところから直接持ってきて、で自分でいいなって思ったところでそれを切っちゃえばいいんだから。終止感だとかなんとかっていう話は、録音機材によっても変わってしまった。それが二〇世紀の特色でもあります。んー、まあ、とりあえずセコンダリー・ドミナントの話に戻しましょう。

全てのコードはセコンダリー・ドミナントを持つ、コードの自己増殖

全てのコードは理論上、セコンダリー・ドミナントを持つことができます。たとえばこんな曲があったとするじゃない［Cm7→F7→B♭△7→G7］。これG7だけダイアトニックじゃないですが、その説明は先に譲るとして、何の話かっていうと、ここに出てくるコードが全員セコンダリー・ドミナント・コードを持っているわけですよ。ご先祖様みたいに。そうそう、今この教室に四〇人生徒がいるんだけど、その全員に親がいるみたいにね、もういない人も、ボケちゃった人もいるけど（笑）、ここに来ていないだけで、いつでも親をここに呼べんの、携帯で。中央区に住んでる人なんかすぐ飛んでこれる★

＊（笑）。音楽上はそういう法則があるわけです。［Cm7→F7→B♭△7→D7→G7］★鍵盤9〜

[13]今わかりました？　今一瞬G7がお父さん呼んだね。［Cm7→F7→B♭△7→G7］これはお父さん呼んでません。［Cm7→F7→B♭△7→A7→D7→G7］これ今二つ呼んだけど、うわー後ろの方のコード進行大変なことになったってあんまり思わないでしょ？［Cm7→F7→B♭△7→G7］これはB♭のキーのII→V→I→VI7ですね。実はこれSpank Happy★5の「Angelic」のサビなんだけど（笑）。これでも問題ないですよ。だけど、こいつら一人一人がドミナント・モーションを持つことができます。しかも、裏コードってのがありましたね。それを呼び出すこともできます。たとえばこうとか［D♭7→Cm7→G♭7→F7→B7→B♭△7→G7］。今、裏コードを呼び出して挿入しました。D♭7からCm7に半音で落ちて、で、F7はG♭7からのアプローチだし、B♭△7はB7から落ちてきて

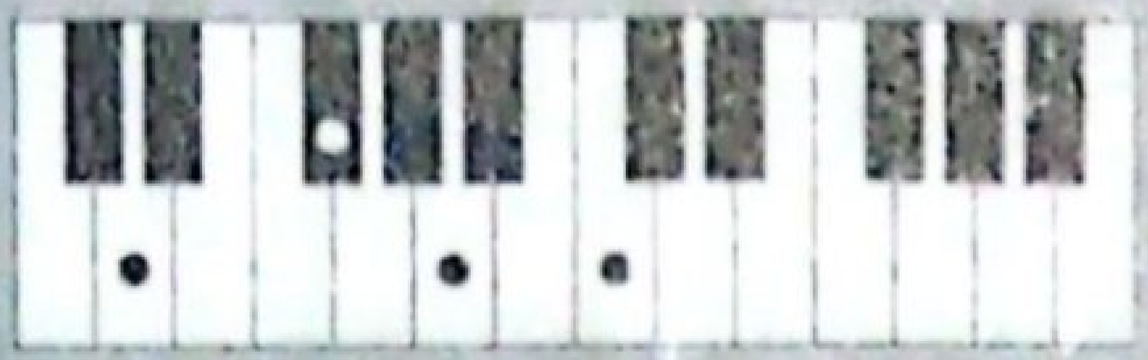
★4…携帯で。中央区に住んでる人なんかすぐ飛んでこれる
　講義の行われた映画美学校の校舎は中央区京橋にありました。

※9　Cm7

※10　F7

※11　B♭△7

※12　D7（G7のドッペル・ドミナント）



※13　G7

★5…スパンク・ハッピー　Spank Happy
　菊地成孔と岩澤瞳の2人組ユニット。ハウス、テクノ、80年代サウンド、AOR、グラム等をキーワードに、ドレスアップ・ダンス・ミュージックを繰り広げていたが、岩澤瞳が2004年に引退。第3期となるミューズは、中国、ロシア、オーストラリアのクォーターで、上海在住のドミニク。2004年6月にステージ・デビュー。2006年解散宣言。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

ます。各々半音上の7thから落ちてくるドミナント・モーションが追加された形です。ジャズなんかでは、演奏中に勝手にこうやってコードを増やしたり、細かく分けて弾いたりすることがいっぱいあります。譜面に書かれていなくてもね✱鍵盤14、15。

ジャズってのはどういう音楽かっていうと、ルールだけ最初に決まってて、後はそのルールに従ってれば何を勝手に弾いてもOKってのがジャズです。スポーツと一緒でね。基本的なルールが決まってて、全員が勝手にドミナント・モーションとかを付加したり、抜いたり、コードを表にしたり裏にしたりしてもいいゲームなんですよ。それで、ジャズをライヴで聴いたことがある人ならわかると思うけど、連中がニヤニヤしたりしますよね。あれは何周目かのどっかのドミナントとかを裏で出したらさ、打ち合わせとかしてないのに他の人もそうやって弾いててピッタリ合ったりして、嬉しがってるんですね。なんかピタッと合ったりすると嬉しいじゃないですか、ニヤッとかしたりして。バカみたいな話ですよね。俺は絶対あれしたくないんだけど（笑）、えーと、みんなやります。

前も言いましたがコードには自己増殖性があって、あるコードはセコンダリー・ドミナントのコードを持つことができる。で、さらにそうやって呼び出されたコードもセコンダリー・ドミナント・コード、セコンダリー・セコンダリー・ドミナントを持つこともできます。親の親、おじいちゃんも呼ぶことができるってことね。呼んでみようか、おじいちゃんを。では、半音上からじゃなくて、5度上の方から呼んでみましょう。〔A♭7→D♭7→Cm7、D♭7→G♭7→F7、G♭7→B7→B♭△7→G7〕。はい、ここ〔Cm7〕

に行き着く前に裏コードをまず一回経由して［D♭7］、さらに裏コードのセコンダリー・ドミナントを5度上から呼び出しました［A♭7］。これ今、全部セコンダリー・ドミナントの勉強です。こうやってくと何かジャズっぽく聞こえてくるでしょ？　一番最初のセコンダリー・ドミナント全く呼んでない状態は［Cm7→F7→B♭△7→G7］ってこんな感じで、で、こうやって分割というか、時間的な余裕を持たせて、お父さんも、おじいちゃんも呼ぶと［D♭7→Cm7→C7→F7→G♭7→B7→B♭△7→G7］こんな感じになります※鍵盤16、17。今ね、母方父方っていうか、裏と表のドミナント・コードも混ぜてみました。こうやっていろいろなコードを呼び出すことができるんですよ。えーと、さらにこのままケーデンスの話に入りますから、シートベルトを締めたまま聴いててほしい

※14　D♭7（裏コード、Cm7に進行）

※15　G♭7（裏コード、F7に進行）

※16　A♭7（D♭7のドミナント＝5度上の7thコード）

※17　D♭7（Cm7へ進む半音上の7thコード）

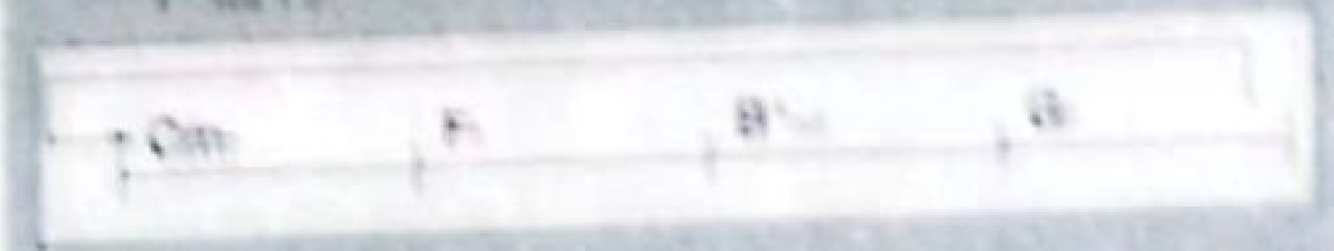
んですけど（笑）、大丈夫ですよね？

ケーデンスの例、
Cm7→F7→B♭△7→G7

［Cm7→F7→B♭△7→G7］。はい、今こう弾きました（板書：Cm7→F7→B♭△7→G7、序列も：Ⅰm7→Ⅳ7→Ⅶ△7→Ⅴ7）●図版2。エンジェル～ラララって、いう感じです。こんなんポピュラー・ミュージックの大半に出てくるような当ったり前のコード進行ですね。キーはB♭、B♭のダイアトニック・コードを七つ書いておきましょうか。（板書：B♭△7、Cm7、Dm7、E♭△7、F7、Gm7、Am7-5）、これがダイアトニック、オレンジジュースの原液です。で、このケーデンスを見てください。（板書：Cm7→F7→B♭△7→G7）はい、これね、7thコードが二つ出てますね。7thコードはダイアトニック環境の中にひとつしかありませんでした。ってことは、どっちかがセコンダリー・ドミナントだってことですね？　どなたか、どっちがセコンダリー・ドミナントで、そのドミナントはどこに解決してるか言える人いませんか？　今ちゃんと完璧に説明したら一〇〇〇円やる、ここで。あ、一〇〇〇円じゃヤダ？　じゃ、五〇〇〇円出す！　金で釣る。そしてマジックペンのシンナーの臭いを嗅いでいる（笑）。後半に入ってとうとうそんな講義になってしまいましたが（笑）。はい、ファーストリー・ドミナントはこれ［F7］だよね。原液の中にいるっしょ、うん。で、このG7ってのが、序列の中にはありませ

ん。さっきも言ったけどGはⅥで、Ⅵのところのグレードはマイナー７thですからね。ってことでG7、Ⅵ7はセコンダリー・ドミナントなわけだ。ここまでOKですね？　で、セコンダリー・ドミナントはドミナント・モーションを起こすために呼ばれたものだから、もちろん、必ず解決先を持ちます。その解決先とは、さてどこでしょうか？　解決先はさっきさんざんやったように、半音下に落ちるから５度上に上がるかです。ってことはGからだったらF♯に行くか、Cに行くかの二つになりますね。［Cm7→F7→B♭△7→G7］。で、［G7→Cm7］踏いチャンチャン。そうするとさ、ここに戻ってるわけですよ（矢印をG7から頭のCm7に向けてぐるっと書く）。たった四小節の中で二回ドミナント・モーションが起こっていて、この後ろのG7でぐるっと頭に戻るエネルギーが生

●図版2　Spank Happy「Angelic」のコード進行



まれているわけです。

ドミナント・モーションを書くためのバークリー書式

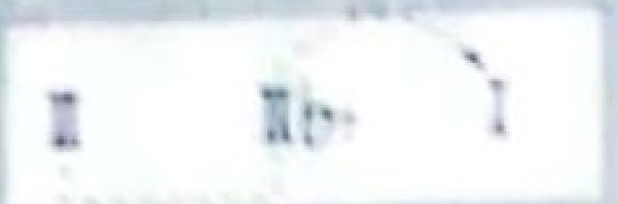
ここ、めちゃめちゃ重要ですからね。ついでに、このケーデンスを書くためのバークリーの書式を教えます。そもそもこういう7thとか$I_{\triangle7}$とか、そういう書き方を作って広めたのがバークリーなんですが、えーと、バークリー書式と言われているものの中でももっとも汎用性が高く、これ便利だねって言われているのが、このドミナント・モーションに関する記号です。今書きますね。これ暗記してください。暗記っつーか、ただの記号ですけど、えー、ここにドミナント・モーションが起こってるのはもうわかるよね。V_7から$I_{\triangle7}$に行っています。この運動、V－Iの運動をこう書きます。(板書) でII－Vの運動をこう書きます。(板書) これホント。ホントってウソは別に一回も教えてないけど(笑)、で、もうひとつあります。Vが裏コードで、IIb7になってIに行く場合があります。この時はこう書きます。(板書) これ覚えてください。実線と点線ね。ノートのどこかにも載っているはずですので、見てください●図版3、4。

この中にはその他にもグレードのナンバリング、それからダイアトニック・コードの統合ね。何番目に何コードがあるかってのをメジャー、マイナーで統合した表があります。それから、マイナー・ダイアトニック、メジャー・ダイアトニック、セコンダリ

ー・ドミナント以外のノン・ダイアトニック・コードに関する表（上巻三三七ページ参照）。これに関しても、テンションの説明と同じようにいちいちやってるとホントに大変だから、全部飛ばします。でも、そういうものが存在するということは覚えておいてください。Ⅰ群がダイアトニック・コード、Ⅱ群がドミナントとセコンダリー・ドミナント、Ⅲ群が、えー、理論的な説明は難しいんだけどなぜか商業音楽に多用されている、ノン・ダイアトニック・コードの表です。これね、すげー厳密な話すると七〇年代のバークリーと九〇年代のバークリーとでは数が減ったり増えたり、あるいはⅢの中のひとつがⅡに吸収されたりとか、いろんな微妙なことが起こってるんですけど、こういうのはどの学問にもつきものですね。

●図版3

●図版4



とにかくジャンルとして、メジャー・ダイアトニック、七個。マイナー・ダイアトニックが七個×三種類。それから登場するコード全てに対するセコンダリー・ドミナント。それの裏コード。それと別の、それらには属さないⅢ群というノン・ダイアトニック・コード。これはなぜかポップスや商業音楽に頻出するコードで、これに関する理論的な説明っていうのには定番がないの。いろんな説明の仕方ができて、だからⅢ群ってまとめてお尻に入れちゃってるわけです。

この中でたとえば、一番有名なのはIV_7。ブルーズのIV_7ね。これ、メロディック・マイナーの四番目とも言えるし、ブルーノートを無理やり入れたとも言えるんだけど、IV_7の登場頻度たるやすごいからね。ほとんどのブルージーな音楽にIV_7が入ってて、こういった細かい話はホント和声学の醍醐味でありまして、それこそちゃんとやろうとしたら時間がかかると同時にすごく面白い。毎回同じことばっかり言ってて申し訳ないんですけども、一二回の講義ではこのあたりはできないので、こういうカテゴリーがあるってことだけでも覚えておいてください。

ディミニッシュ

で、Ⅳ群が減和音。減和音はディミニッシュ・コードと呼ばれているものです。ディミニッシュ・コードとは何かと言うと、短3度を四つ累積して一オクターヴ内に収めたものです。たとえばCからやると【C E♭ G♭ A】、これがディミニッシュね。えーと、鍵

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

盤見てください。間隔が全部短3度、つまり半音三つ分ずつで回ってます。で、このディミニッシュ・コードっていうものは、トニック・ディミニッシュっていうものと、こっちがほとんどだけど、パッシング・ディミニッシュの二種類に分けられます。パッシング、つまり、経過中のって意味ですよね。パッシング・ディミニッシュの一番典型的なサウンドはこんなのね［C7→D♭dim→D］。今ね、ここからここ、CからDに行くときにディミニッシュでパッシングしたの。［弾く］CからDに行く時に、ベースがこういう感じで［C→D♭→D］半音で上がりたい場合があるじゃないですか。しかーし、西洋の調律を施された鍵盤楽器ってのはさ、ベンディングを拒否しているっていう話は最初の方で出てきたよね。アジアの楽器ってのは普通全てベンディングができて、こう音と音の間をなめらかに繋げられるのね。ところがピアノになってそれができなくなった。ピアノって楽器による音楽は、このベンディングって問題とずっと格闘してきて、ベンディングで音が滑ったりすることをピアノは機能的に記号化して取り込んでいるんですね。ベースがこう半音だけ動いてD♭になって、上はそのままの堆積だとこうなりますね［CEGB→D♭EGB］。ついでに一番上の音を半音下げると、これは短3度ずつの堆積になってます。何かこれ、CからDまでこう、デジタルなシミュレートなんだけど、直接C→Dって行くより滑らせたみたいに聞こえるでしょ？ ※鍵盤18、19

ダイアトニック・コードってのはひとつ飛ばしでコードができてるじゃないですか。だからたとえばFからGに移りたいって時にこうガツンって行くんじゃなくて、

途中に経過状態を作りたい。で、その経過状態をディミニッシュ・コードで表していることが多いんですね。このディミニッシュっていうコードは扱いがすごく微妙で、ディミニッシュに似てるけどディミニッシュじゃない、たとえばずっと出てきているハーフ・ディミニッシュって俗語がありますけど、そういった似たサウンド、似た機能を持ったコードがたくさんあります。

あとね、コード表の「機能」のとこに書いてある「T」とか「SD」とか「SDm」とかいう記号は、前にちょっとやった「トニック」とか「サブドミナント」っていうコードのキャラクターのことです。念のため。このあたりも時間がないので説明は飛ばしていきますが、これ一二回終わった後に、もうホント徹底的にバークリー・メソッドを職能として身につけたいと思ったら、市井の学校に行ってください。生のままで入るより、ここで一二回さらってから入れば身につき方は全然違うと思います。で、入ったら、菊地さんはテンションとか機能に関することは教えなかった、時間ないとか言ってー、とかチクって(笑)。そうやって教えてもらってください。では、ターバーコ休憩。

ケーデンス概念、細胞と器官

再開します。えーと、今日のはじめに旋律・和声の全体像を話しました。今、モーダル概念に関しては欠損してます。で、コーダル世界の説明は、これまでにやってきたことの応用っていうか、実際に曲を分析しながら、ケーデンスの概念をやってまとめにし

ます。
ケーデンスっていうのはイメージとしてはさ、たとえばこれまで倍音だとか、協和度だとかいろいろやってきましたね。で、CとかDとか、一番基礎になる原子みたいなものを勉強して、で、それが寄り集まってDmとかさ、こんな風に並べばこうなる、みたいな、原子が集まって細胞みたいになってくことをやったわけじゃないですか。これ全部イメージの話なんで、科学に強い人からのイチャモンは受けつけませんが（笑）。でさ、そうやってできたコードの細胞がまた他の細胞と結びついて、こう何個もくっつくことで爪だとか毛だとかいういろいろな器官になっていくんですよ。コードがさ、さっきやったみたいなあるルールに従ってガンガン自己増殖して、ダイアトニックだけじゃ

＊18　Cm7

＊19　Cdim

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

なくてノン・ダイアトニック環境からも音が入ってきて、それに加えてモーダルって概念も入ってきてさ、こういう風に4度で進行するだけじゃなくてコードが横滑りしたりとか、そういった形でできた器官をたくさん集積したものが曲だと思ってください。これ、アナロジーですけど、最後には「器官なき身体」にまでなったりするんですが、それはともかく、そういった器官の最小単位、「はい、ここで一回終わったよ」っていう解決感のあるひとまとまりを、ケーデンスと言います。

Ⅱ-Ⅴ-Ⅰ

[Dm7→G7→C△7]。はい、今Ⅱ－Ⅴ－Ⅰって弾きました。これが二〇世紀のポップスを席巻したケーデンスで、もう、いろんな形でこのサウンドは聴けますよね、ジャズとかポップスで。えーと、それでまたプリントを見てください。その二枚目に、ドミナント・モーションっていう見出しがありますね。今までさんざんやったドミナント・モーションですが、そこにⅡ－Ⅴがどうのこうのっていっぱい書いてありますね。で、またその次に行くとさあ、Ⅲ7とかⅥ7とかさ、とにかくいっぱいドミナント・モーションのケーデンス・ヴァリエーションが書いてあるでしょ。この表ちょっと見づらいんですけどね、しかも見づらい上にその当時のクラスメイトの女の子が書いた落書きが残っています（笑）。あーこれ恐ろしい、南京大虐殺を思わせるいたずら書きですが（笑）。

ここですね、さっきまでやったセコンダリー・ドミナントとか裏コードとかも含めて、

CamScannerでスキャン

突っ込んでやっていくとすんげえ面白くて、なるほどね、って話がいっぱい詰まってる音楽理論の醍醐味なんだけどさ、とにかく、ドミナント・モーションというね、II－Vっていうコードの連結を中心に、その前後にいくつかのコードを足すとコード進行のヴァリエーションが突如増える、ってことをここではご理解ください。二人で遊びに行くのと三人で遊びに行くのじゃ、選択肢が全然違いますよね。二が三になっただけでもう五〇倍、みたいな。ドミナント・モーションは、サブドミナント・コードがついて三つのコードによるケーデンスになった段階で、転換のヴァリエーションがドカンと増えるんです。ドミナント・モーション単体だったら、これまでもやりましたが、V－Iか、II♭－Iの二つしかないよね。だけどそれにIIがくっつくことで、いろんなとこがIになったりII♭7になったりV7になったりって、序列が変化していく可能性が出てきます。

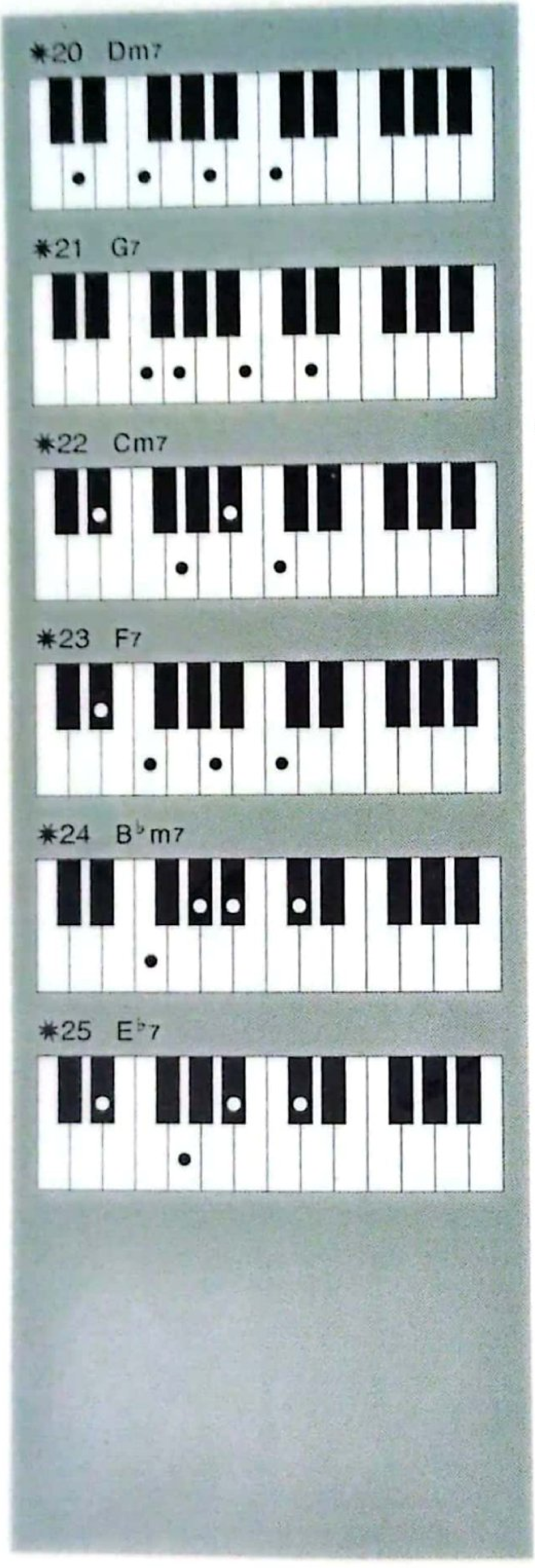
解決保留による
ケーデンスの延長について

そうですね、今たとえばCm7→F7→B♭△7っていうケーデンスがあったとします。これはB♭のキーのII→V→Iで、序列通りですね。だけど、この途中のFがFmになってしまうと、そのコードはE♭ってキーのIIっていう風に考えられるわけ。そうすると[Cm7→Fm7→B♭7→E♭△7]ってなって、新しいケーデンスが生まれて最終的にはE♭に落ち着くことになります。言ってることわかります？　もう一回ね。B♭のII

[Cm7]、B♭のV [F7]、だけど、このコードがマイナー7thに変わることで [Fm7]、これがまたII－V－IのIIにすることができんの。で、どのIIかっていうと、Fだから、E♭のIIm7、Fm7。で、Fm7から始まるII→V→Iをまたここから続けることができるってわけ。[Cm7→Fm7→B♭7→E♭△7]。またはこんな風 [Cm7→Fm7→B♭7→Am→D7→G7→C] とか。ケーデンスがII→V→Iってなれば終わるんだけど、しりとりみたいに終わんないで、これをIIと考えるとこれはIV、とかさ、そうやって解決を先送りにしながらどんどんケーデンスを延ばしていくことができるんです。

[Dm7→G7→Cm7→F7→B♭m7→E♭7] ✱譜盤20～25これ一応ドミナント・モーションもしてるし、サブドミナント、ドミナント、トニックって運動もしてて、でもトニックに解決するのを保留しながらずっと進んでいるわけです。もちろん一回ずつ解決してもいいし、一回落としてからもう一回振り直してってこともあります。何にしても、こういう風にいろんなルールに沿ってケーデンスは増殖していって、コーダルな音楽はできていきます。このヴァリエーションがザクッと書いてあるのがこのノートね。こんなにやり方がありますよーっていうパズルが書いてあって、しかもこれ、全部今までの理論で説明してあります。だからゆっくり読むとわかるはずだし、これホントね、ヤマハポップス作曲教室みたいなの行くとこの話ばっかりやるんですよ。僕だってここんとこが一番時間がかかったと思う。それはいたずら書きでいっぱいだというところからも推測できます（笑）。心苦しいんですけど、実学を徹底させる時間はこの講義の中にはないから、

CamScannerでスキャン



ポップスの作曲家になりたいからこういうのきちっとやりたいですって人は、ヤマハ行ったりしてください。

　じゃあ、ここからは実際に曲を聴いて、その曲がどうなっているかっていうことを分析していきましょう。パズルを知ることも大切だけど、音楽に反映させると実際はどういう風に聞こえるかってこともしっかり覚えておきたいところです。これまでやって「ああん？」とか思ってる人も、実際に曲聴けば納得できたりとかね。

　えーと、あと三〇分かあ。いろんな曲といろんな譜面を一緒に持ってこようと思っていたんですけど、あんまり時間もないですし、自分で作った曲を解説するってことで進めさせてもらいます。Spank Happyなんですけどね。ま、一応これなら全員知ってるか

なぁ、っていう甘えもあり（笑）。えー、最初はですね、これか。これは、商業音楽としての歌ものの中でも、かなりモーダルな曲の典型です。

■ Spank Happy「アンニュイ・エレクトリーク」◆音源1

はーい。これね、コードネームで言うと、Fm7とB♭7しか出てこないの。で、最後まで他のコードは一個も出てきません。二個しか使ってなくて、でも曲は七分半あるわけ。（音止めて）これがFm7ね［Fm7］。で、次がこれね［B♭7］。この二つがずーっと延々と七分半回ってるだけです。で、曲がさあ、えー変わってって、でも曲に展開があるでしょ？　これはモーダルな曲の作り方の典型で、コードが動いてない場合は、音楽のストーリーをその中で作りたかったら、メロディーで変えるんです。音韻情報に限った話で進めますよ。コードが動いてないんだから和声の情報は変わんないでしょ。ということは、メロディーで変えるしかない。［弾く］このメロディーが、この後に出るのと［弾く］、ここからこう行く［弾く］のとでは、同じ使用音なんだけども与える印象が違ってきます。簡単に言えば幻想のコードがそこに生じることになって、こうした作業がモーダリティーにおける旋律の作曲のポイントになってきます。で、今度コード進行してる音楽。これは一回も立ち止まんない。

■ Spank Happy「Angelic」◆音源2

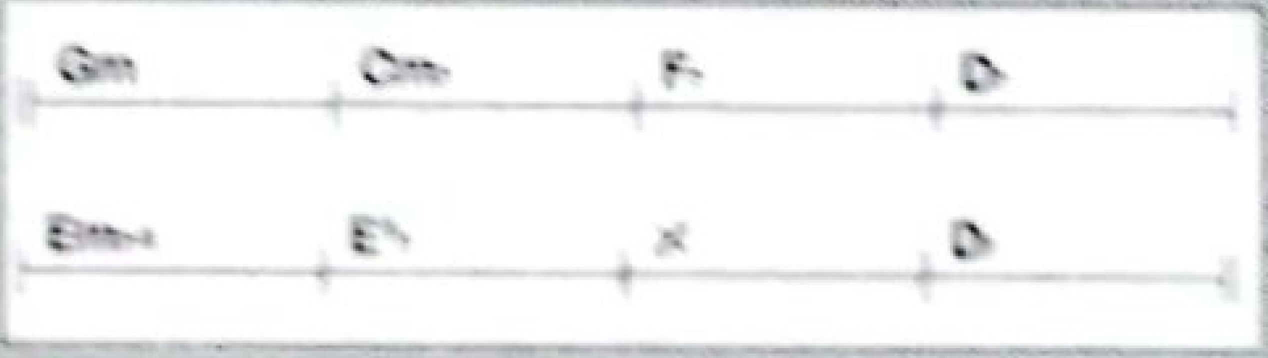
はい。コード進行は書いちゃいましょうか（板書）。Gm→Cm7→F→D7、で、Em7♭5→E♭7→E♭7→D7、と●[illegible]。

これはもう典型的なマイナーのダイアトニックの中にあります、キーはGmなんだけど、Gmってことは B♭ね。これでね、マイナー・ダイアトニックと、セコンダリー・ドミナントと、メジャー・ダイアトニックと、全て混ざってます。えーとそれは表ではぱっと見て確認していただきたいんですけど、この中のどれがノン・ダイアトニックで、どこがダイアトニックかっていうことをわかることだけでもだいぶ違うわけです。メロディーは、Gのハーモニック・マイナー。こう動いてるんですけど［弾く］、つまり、えーとこれはなんの例で出したかっていうと、マイナーは意外といろんなもんが混じってるっていう例ですね。マイナーの曲はいろんなとこから混血することが多いの。メジャーはバキッとしてることが多いんだけど、マイナーは三種類の母体があるから、三つ

◆音源1…Spank Happy「アンニュイ・エレクトリーク」(N. Kikuchi)「Angelic」

◆音源2…Spank Happy「Angelic」(N. Kikuchi)「Angelic」

●図版5 Spank Happy「Angelic」のコード進行



の調性母体からたくさんのものが招喚されて、混血的な形のコード進行を作ることが多いです。

因みに、さっきの記号を使うと、ここがこう書けると一〇〇点満点。こうね、こいつがいないんだ、で、こういう風になってますね。ここにII－Vがあって、B♭で見た時のII－Vがあって、ここにII－Vの運動があるね。で、ここに半音で下降している。さっきの裏のドミナント・モーション●図版6。うん。

このタイプの曲にはさっきの「アンニュイ・エレクトリーク」と違ってコードがいっぱい出てきます。この曲の特徴としては、他にはメロディーがハーモニック・マイナーだってことですね。コード進行のキャラクターと、メロディーのキャラクターは別々に存在するものです。メロディーにはメロディーの中のいろんな動きがあって、コード進行とは別個に動いている。水平的な動きと、垂直的な動きというかね、こうしたものにもロジックがあって記号化されているんですが、そこまでやれるかなあ、無理だと思いますが（笑）。はい。これはコードが進行している曲ですね。一ヶ所も繋留とか循環がなくて、二つのコードでぐるぐる回ってるってこともない。で、サビになると、さっきやりましたが［Cm7→F7→B♭△7→G7］。キーが長調になって、サビと平歌のメロディー自体が転調していて、サビのメロディーはイオニアンっていう普通の長調になります。まあ大雑把にね、この曲の仕組みがわかるっていうことよりも、こういう風にコードの仕組みが来ると、音楽の印象がこうなりますっていう話で、さっきのはモーダルな音楽。

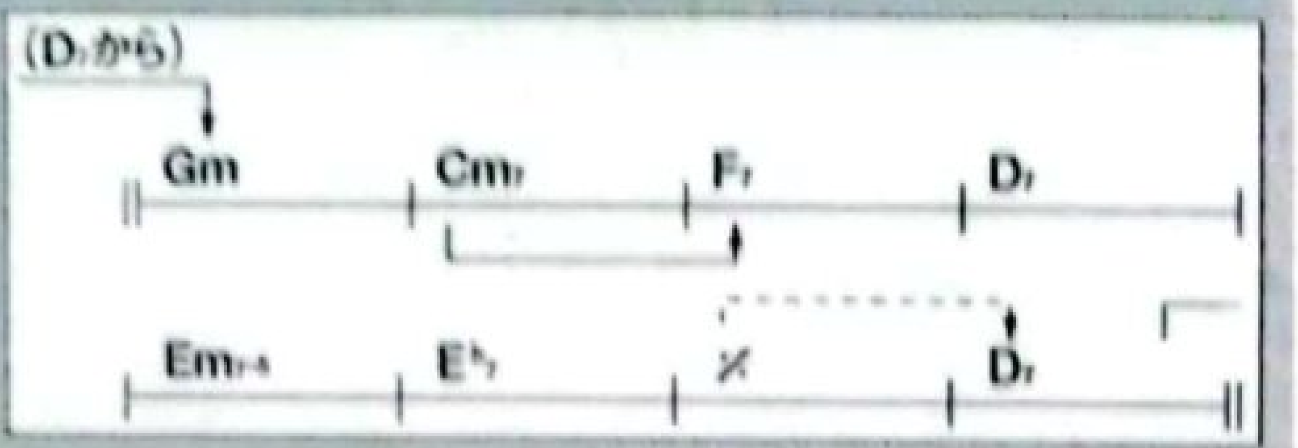
CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

これはマイナー・キーとメジャー・キーが混在した音楽で、しかも転調もあるような、メロディックでコード的にも旋律的にも豊かな音楽となっています。この印象の違いを味わってもらえればと思いますね。で、えーと、もうちょっとやろうかな。転調もないし、マイナーなんだけれどもあんまりノン・ダイアトニックが招喚されてないタイプの古典的な音楽。

■ Spank Happy「フォーエヴァー・モーツァルト」◆音源3

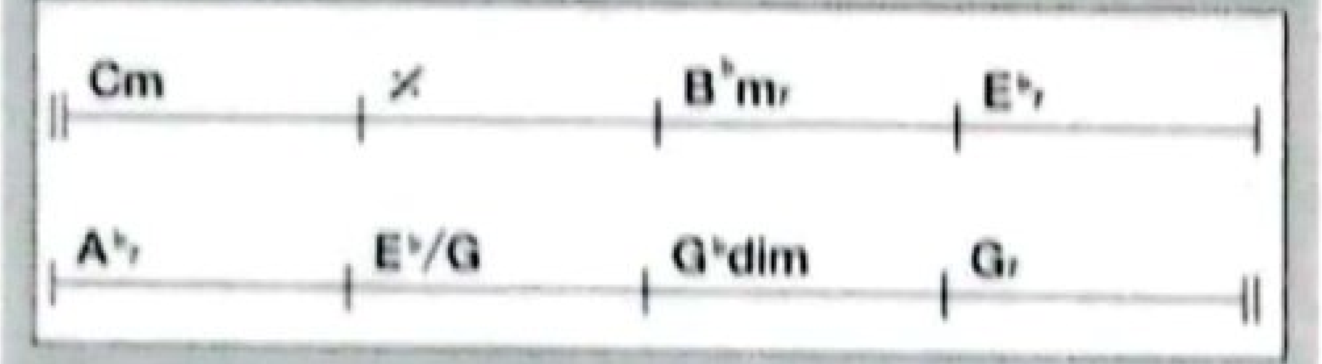
これはさっきの「Angelic」って曲よりも手法が古いですね。コード書きましょうか。Cm→Cm→Bbm7→Eb7、Ab7→Eb/G→Gbdim→G7で、まあ一回りです●図版7。これ、転調はありません。そんでノン・ダイアトニックが少ない。だから結局聴いた感じの印

●図版6



◆音源3…Spank Happy「フォーエヴァー・モーツァルト」(N. Kikuchi)『Computer House of Mode』

●図版7　Spank Happy「フォーエヴァー・モーツァルト」のコード進行



象が古典的になるというか、さっきと同じマイナーの、しかもハーモニック・マイナーの曲なんだけど、こっちの方が音楽的構造がクラシカルにできています。アレンジがクラシックっぽいからそんな風に聞こえるんじゃなくてね。

えーと、このコード進行は、平歌のボトムになるだけのヴォリュームがあるにもかかわらず、V－Iが一ヶ所しか入ってません。ここね（図）。ここにV－Iの形でノン・ダイアトニックが呼ばれてきていて、あとこの最後でV－Iがあります。マイナーのトニックに対する進行でね。これは簡単に言うと、このコード進行はモーツァルトのパクリです。さっきの「Angelic」と比べると同じマイナー進行なんだけど、これは全然バークリー的ではありません。言ってみればモダンじゃなくて、プレモダン・スタイルのコード進行です。II－Vっていう進行が少ないんで、当然それだけノン・ダイアトニックな音が出てこなくて、原液一〇〇％に近い、古典的な形式感があるってことですね。まあアレンジがこんなんなってるからそれっぽく聞こえるってこともあるかと思いますが（笑）、アレンジにごまかされてはいけない。アレンジや歌伴にごまかされずに、その音楽の構造を掴むことね。ヒップホップとかでも何かスゲエ悪そうにグァーとかやってるけど、実は純度一〇〇％のバッハのコード進行だったりとか（笑）。はーい、で、次は。

■ Spank Happy「Sweets」◆音源4

はい。これは曲のメロディーがほとんどドレミ～だけでできてんだけど、コードがは

とんど混ぜ物だけでできてる、コード的にはすごい難しい曲です。でもメロディーは単なるドレミで、えーと、こういうのは八〇年代のハヤリですね。これね、メロディーはドドソドドソソっていってるだけなんだけど、後ろにリディアンの連結がついてたりとか、メジャー7thが平行に2度ずつ動いてるところがあったりとかで、コーダル世界とモーダル世界が融合した形の曲になっています。ここまでは［曲をかける］コーダル世界で、しかもかなりノン・ダイアトニックな状態。で途中からモードで動く場面が入ってくんのね。平行な転調って形で出てくるんだけど、しかしメロディーは相変わらずドレミのまま。つまりメロディーはオレンジ一〇〇%ジュースなんだけど、コードの方が混ぜ物ばかりでできてるような音楽です。逆もあんだよね。コードは一〇〇%果汁

◆音源4…Spank Happy「Sweets」（N. Kikuchi）『Computer House of Mode』

なんだけど、メロディーが変だっていうものももちろんあります。メロが変わってる場合。コードが変わってる場合。メロディーもコードも変わってる場合。メロもコードも変わってない場合。ま、簡単に考えてもこれだけヴァリエーションがありますよね（笑）。えーと、そういったものでもう一個……。

■Spank Happy「Eine Symphonie des Grauens」◆音源5

はい、これは僕の作った曲じゃなくてカヴァーですが、この曲の特徴は平歌からサビまでの間が何セクションかに分かれてて、それが全て転調して繋がってるってことです。ブロックごとに独立しているというか、小皿料理がいっぱい並んでる感じで、一個一個はまあ普通なんだけど、それを連続してたくさん食べるとなんか充実感があるというか（笑）。一口ずつだったらいっぱい食って美味しいでしょうっていうやり方です。こういうのはニューウェーヴにはすごく多いですね。時間がないんで細かくはやりませんが、こういう風にコード、メロディー、あとベースラインとリズム・アレンジも含めて良いと思いますが、そういった情報を分離させて分析する能力ね、そういう力がつけば、ポップスを聴く時にもいろんなパラメーターを扱うことができるから批評や制作がしやすくなるんだけど、それの目安となるのがさっきやったようなケーデンスのあり方と、次にやるモーダルのシステム。で、その二つを合わせると、一応和声が機能的に進行する音楽の教養が完成いたします。ただ毎回言ってるように、ホントにちゃんとやるには何年もかかります。だから、そういったものがあるってことだけでもまず把握しておいて

ください。次回はリズムの一回目。律動概念の原論からやります。リズムは最初の方はちょっと教養が増えますけど、その後また実学に戻ります。リズムの話を一回やって、そうしてからモードをやって、って感じですね。あー、最後の方はいつも早回しになってしまう僕と大谷君ですけれども、ゆったりやりたいですね。一度ね。どうしても個別なことでわかんないことあったら僕に聞いてくれれば、答えられる限り回答しますので。という感じです。お疲れさまでした。

◆音源5…Spank Happy「Eine Symphonie des Grauens」（Ganesh Seshadri）『Computer House of Mode』

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

二〇〇二年六月二日

第8講　律動 I

La Scuola della malinconia e la sensualita

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

レジュメ＃8

「はい、いくよ。ワン。ツー。スリー。フォー。」と言って音楽は始まる。これは、あらゆる開始としてのその動作（演奏の開始、あるいは歌の歌いだし、あるいはステップの一歩め、等々）以前から音楽の律動感覚が始まっていることを示している。

また、最近の音響派と称される、ケージ直系の人々は「その曲は終わっても、まだサウンドは続いている」という感覚・概念への言及が多い。律動も旋律も和声も、共通しているのは運動性（振動性・波動性）であり、これは原子等のアトミスティックな思想の根本にある動性の設定と自然科学の根本にある生命力の設定がクロスしている部分であり、自然科学的にも、概念哲学的にも、宗教思想的にも、ノンストップ・ミックスな流行的にも、「音楽は、そもそも止まったことがない」という発想に向かっている（「ミュージック・ノン・ストップ」という文節をタイトルもしくは歌詞の一部として採用している楽曲は枚挙にいとまがない。インターネットで検索してみるとわかる）。

しかし、「はい、いくよ。ワン。ツー。スリー。フォー。」という律動概念（近代律動概念）が西欧で確立されたのは、機能和声＝平均律の確立と同じ

く、後期バロックの時代なのだ（ここに、律動と機能和声による和声進行の関係の一端が鮮やかに表されているのだが）。

これは、反復及び周期律動性（グルーヴ）を強く持つ、アジア=アフリカの民族音楽に比べると歴史的にかなり遅いことがわかる。本来「リズム音痴」といった表現によって差別されるべきはヨーロッパだったとしてもおかしくないように見える。

二〇世紀のアメリカの大衆音楽はアフリカのリズムと結びつくことで、世界中を「リズム音痴」として差別化することに成功した。そこにあるのは整数的周期運動性、そしてその身体運動性（ダンス）のアサインという作業の徹底化であり、律動概念のある局面への爆発的肥大化だ。長唄や民謡、オペラやカンツォーネやワルツが持つ律動のあり方は、商業音楽の世界では唾棄されるべきものとして一蹴されたのは二〇世紀の中盤までと言ってもよい。二〇世紀の商業音楽は音韻的であった、そして、そのイズムに限界が来ている、という、講義を通底するテーマの一端が律動部にも現れていると同時に、ここに、音響的律動と音韻的律動という仮説が成立する。

今回は「律動I」と題し、ヨーロッパの律動が前近代から近代へ移行し、さらに二〇世紀のアメリカ大陸で黒人（アフリカ人）音楽と融合することで生まれたきわめて整数音韻的なリズム構造の成立と定着について学び、律動

概念の基礎を確認することで、次回以降の律動の未来への準備を行う。

時間とは何か？　歌うという行為と踊るという行為の違いは何か？　われわれはいかなる欲望のあり方によって踊りたくなり、歌いたくなり、あるいは歌いたくなくなり、踊りたくなくなるのであろうか？

CamScannerでスキャン

強進行のグレードは？
転調多数の曲のキーの決定方法は？　質問と回答

はい。最初にこれまでの質問に答えます。この間やった「強進行」について、いろいろ質問がありました。「強進行」って4度だけじゃなくて、2度とかもそうなんだけど、その区別ってどうなってるの？　みたいな話です。この話はかなり包括的になるので、理論に関して、結局テンションすらちゃんとやれなかったこの講義ではきちんと説明することが難しい。ディソナンス・レヴェルと関係があるし、機能和声とも関係があるし、まったく触れてない、音程の倒置としての「インヴァージョン」っていうのが一番関係あるんだけど、これもやってないしな（笑）。旋律と和声に関してはもうあと二コマだけで講義が終わってしまうわけですが、旋律・和声の実学部分はやっぱりこの尺じゃちょっときちんとやるのは難しかったですね。ごめんなさい。

なので、大雑把な説明になるけど、強進行とは完全4度の上昇と、その下降形［弾く］……こうやって入れ替えることが「インヴァージョン」です。インヴァージョンってのは、要するに音程の上下を逆転させた関係です。完全4度上がる、ということは完全5度下がる、ということと同じなのね。ですから、4度の上昇と、5度の下降は強進行。そして、ここすごく重要なんですが、4度圏の時計を出してください。これ、線を一本おきひっくり返すと、ほれ（板書）、半音階になるでしょ。4度圏として時計回り

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

すると、半音階の下降に、5度圏として反時計回りすると半音階の上昇に●図版1。
だから、一オクターヴを周回する方法には4度圏＝5度圏のステップと半音階のステップがあって、この二つは同じことなんですよ。直線的にオクターヴを上下運動する半音階と、周回的に周りながら上下する4・5度圏。これ、理論的にも、音感的にもとても重要で、半音階の下降を聴いただけで、4度圏がハーモニーで聞こえると、いわゆる音感が良い、っていう風に言われてるんですが、ちょっとそこまでは踏み込めなかったなあ。

さらに言うと、4・5度圏ってのは、ほら［弾いてみせる］、二本のホールトーン・スケールの連結。つまり全音階を二つのスタート地点から始めて、往復しているものだってことがわかりますね。スタート地点を4度の幅でとると……つまり、CとFから始めて、各々のホールトーンで下がると。ほれ4度圏。逆に、5度の幅でとって、CとGから始めて各々のホールトーンで上がると。ほれ5度圏。という具合。わかった？＊鍵盤1、2●図版2

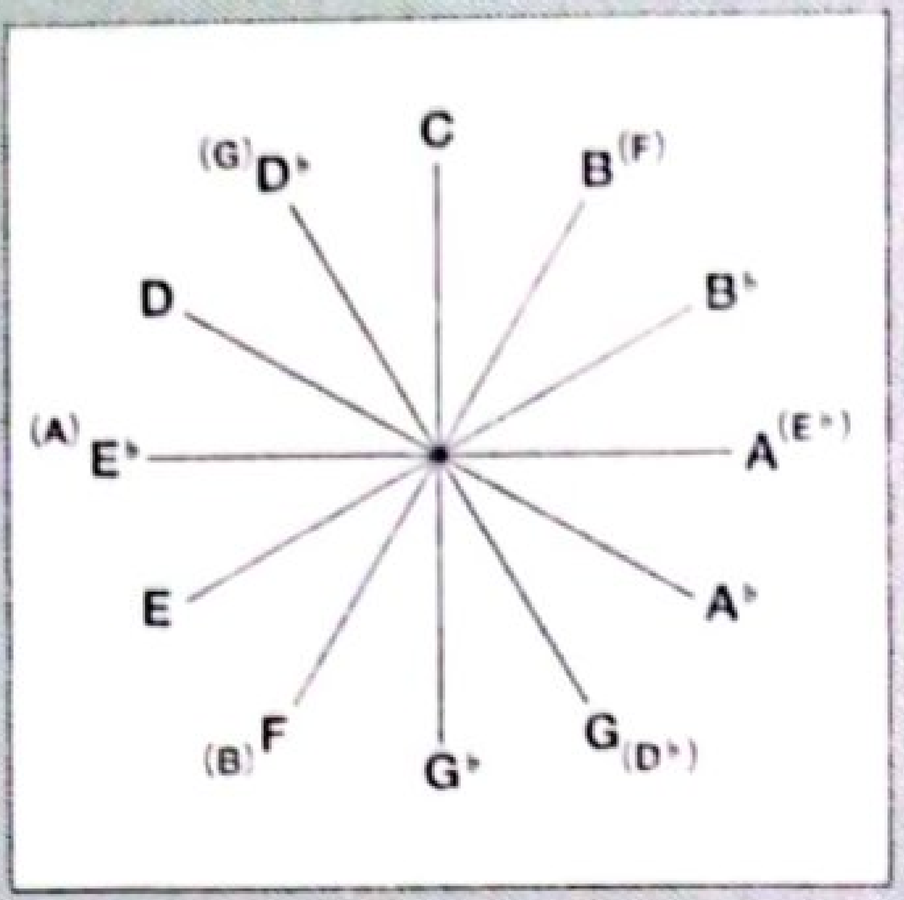
だから、こいつら全員つるんでるわけです。4度下降と5度上昇、半音階の上昇と下降、全音階の上昇と下降。これを全部一個のチームで、こいつらを強進行とする、と。んで、残りの、つまり3度－6度系……こいつらもインヴァージョンで、3度をひっくり返すと6度になります。これを弱進行とする。弱進行は、ディソナンス・レヴェル表では、コンソナンス、つまり協和度が高かったでしょ？　思い出してください。ダイア

トニックで考えると、C△7を3度進行するとEm7、6度進行させるとAm7。これよく見てください。進行しても、四音のうち一音しか変わってない。だから、顔ぶれに変化がないのね。なのでシーンが変わった気がしない。イコール弱進行、と✳鍵盤3〜5。

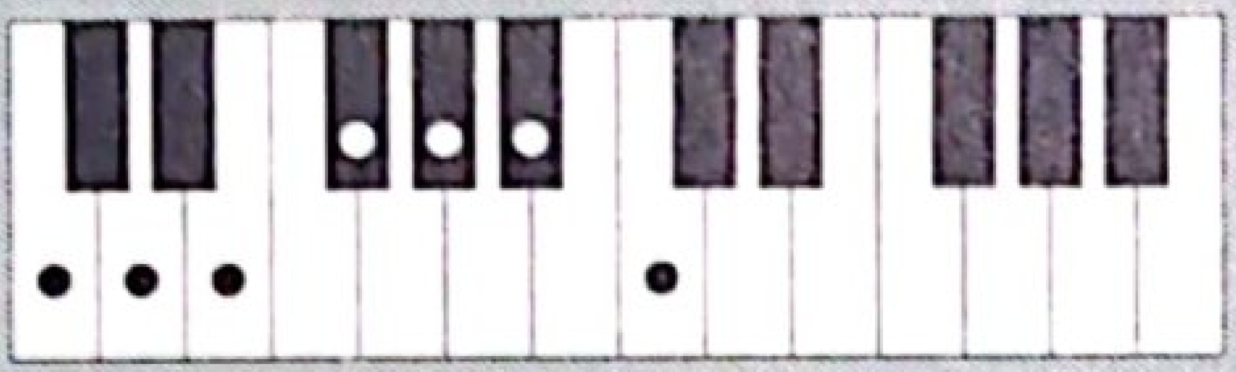
これを4度に、つまりF△7にする。と、二人変わる。全音にするとDm7、三人変わる。半音はダイアトニックだとC△7からBハーフ・ディミニッシュ。三人変わる。転調まで含んで、たとえばメジャー7thをパラレルに動かすとする。半音だとメンバー総替えになる。3度だと一音しか変わらない。と。こういう構造もあります✳鍵盤6〜8。

えーと、あと以前授業で聴いた、マイケル・ブレッカーみたいな一小節ごとに転調していくような音楽の、その調を何調っていう風に決定する時っていうのは、何か決め方

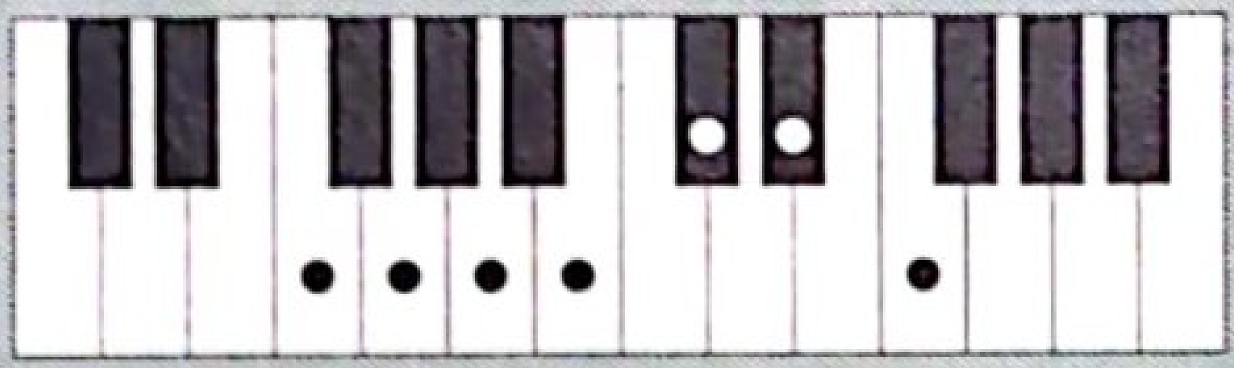
●図版1　半音進行図



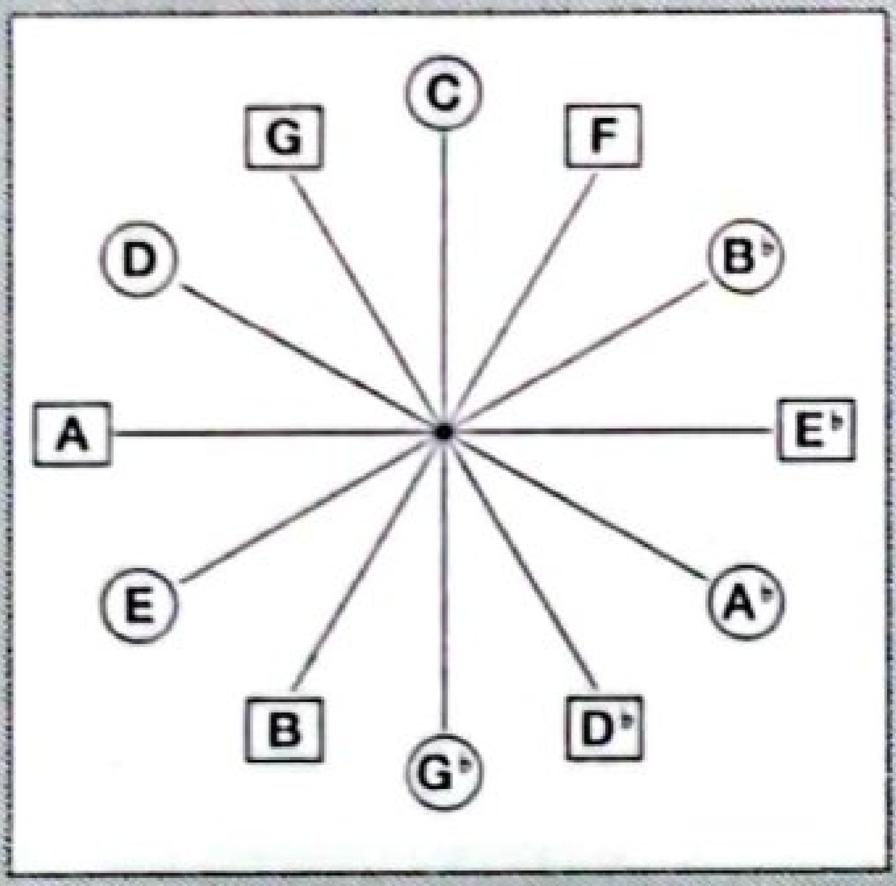
✳1　Cホールトーン



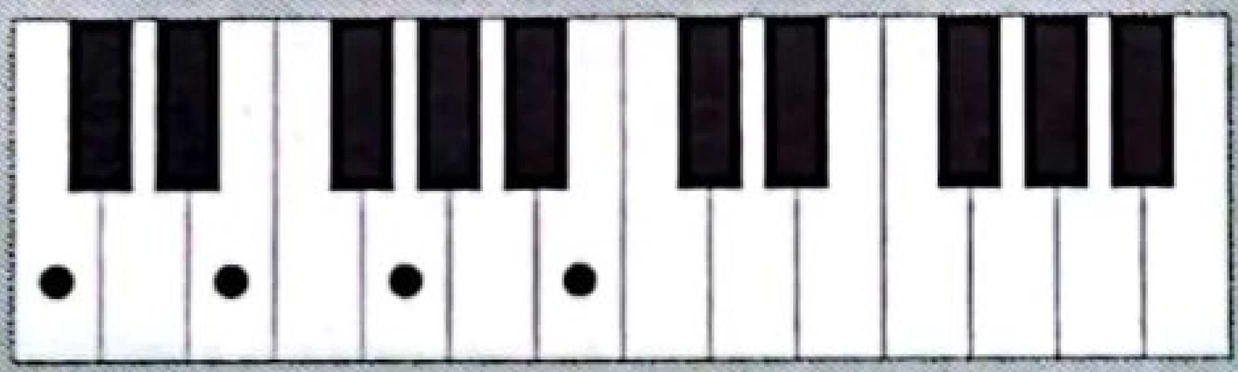
✳2　Fホールトーン



●図版2　4・5度圏



✳3　C△7



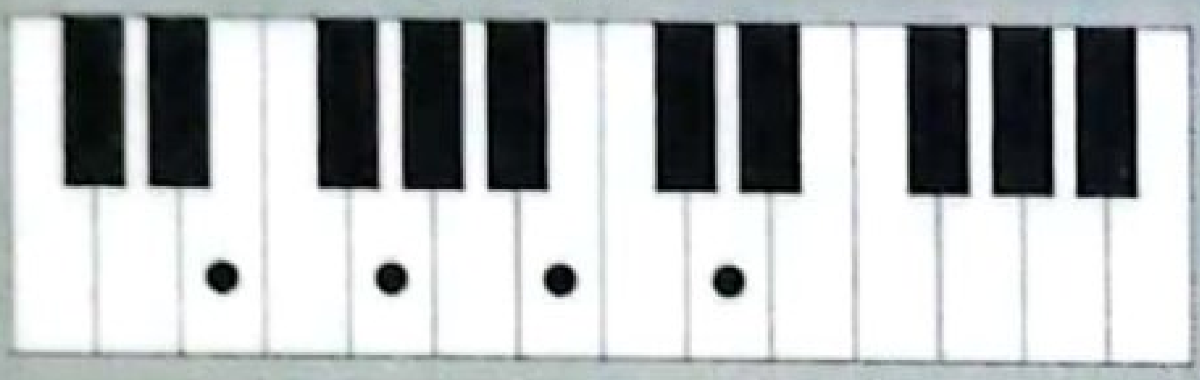
みたいなものはあるんですか？　っていう質問が出ています。マイケル・ブレッカーみたいな、ってことは、要するにバークリー病とか言って僕らが最初に聴かせた転調感の激しいジャズの話ですね。はい、あれに関してはいくつかの法則性があります。これは現代ジャズ理論の醍醐味なので、えーと、マジ詳しく話し始めたら止まらなくなりますが（笑）、この講義はジャズだけフォーカスを当てたものではないんで少しだけ、原理的なことだけ説明します。

転調が激しい曲を意図的に作って演奏する、っていう試みの最初は、ポップス史に先行するジャズ史の中で言えばビバップです。で、その後に、そういったドミナント・モーションの煩雑な連結によって進むような演奏を拒否するような形でモードが出てきます。この二つが概念的なビッグ・バン。この二つのやり方は、後の演奏や曲の構造のあり方に深く大きな影響を及ぼしました。ブレッカーとかさ、そういった人たちがやってるいわゆる現代ジャズの語法っていうのは、この二つの体系の狭間にあったジョン・コルトレーン★1の試みから始まっているんだよね。最初にコルトレーンがやったのは、いわゆる「ジャイアント・ステップス」進行。「ジャイアント・ステップス」っていう曲があって、詳しくはやらないけど、短3度進行でメカニカルかつ高速に曲のキーを変えていって、短時間ですごい遠い調性まで行って帰ってくる、みたいな曲なのね。これはドミナント・モーションを前提としたコーダルな発想と、これからやるモード的な発想の間に生まれたひとつの特色のあるスタイルで、ドミナント・モーションを利用した、

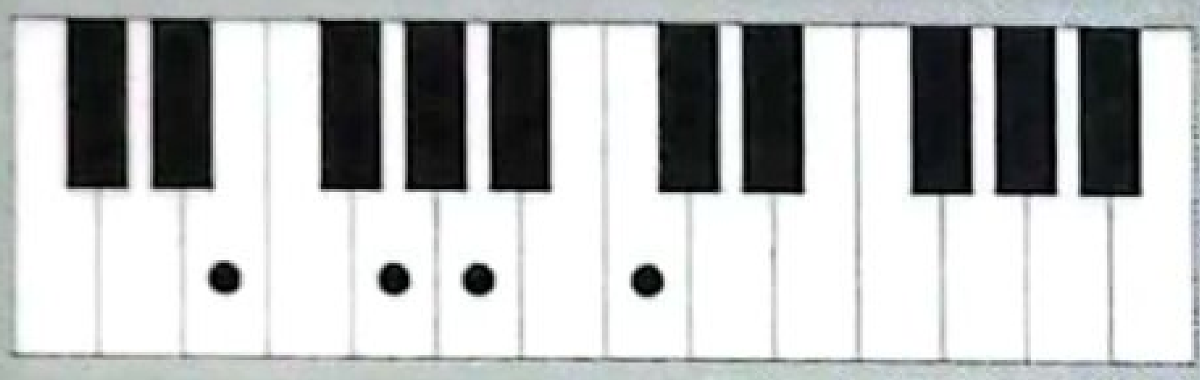
いわゆるジャズ用語でいう「アウト」を自覚的に探索する最初期の試み。で、その後にモードが来て、モーダル・アウト、コーダル・アウト、あと、アッパー・ストラクチャー・トライアドっていう、根音が固定されてる上で、上に立つトライアドを好き勝手に動かしてもいい、っていうやり方とか、いろんなものが出てきます。調性を「アウト」する方法の模索がばーっと広がる。

それまでのジャズのアドリブっていうのはさ、ルールができたばっかりのゲームだったから、その中で遊んでいるだけでも充分楽しかったわけですよ。でもやっぱりだんだんそれに飽きてくる。そうするとさ、あれもやってみようとか、皆が今までのルールに挑戦し始める。ジャズっていうか、近代総体自体がそうやって発展してきたんだけど、

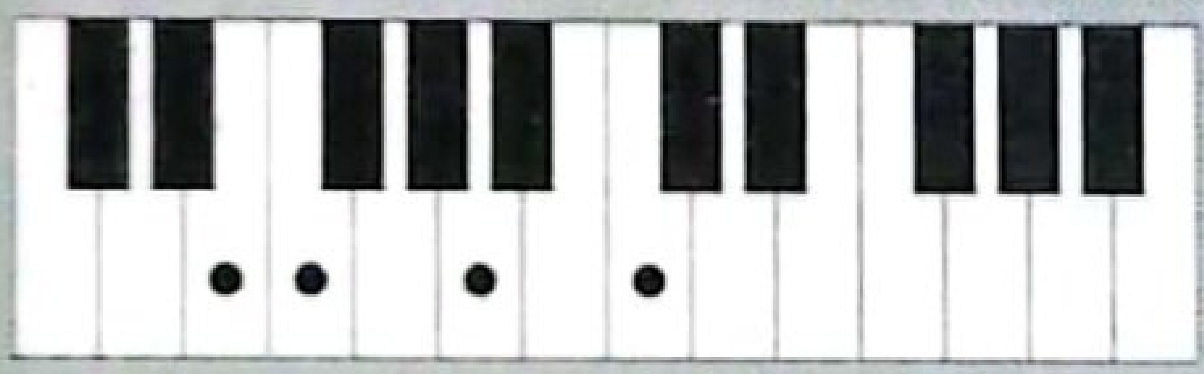
✷4　Em7（3度進行）



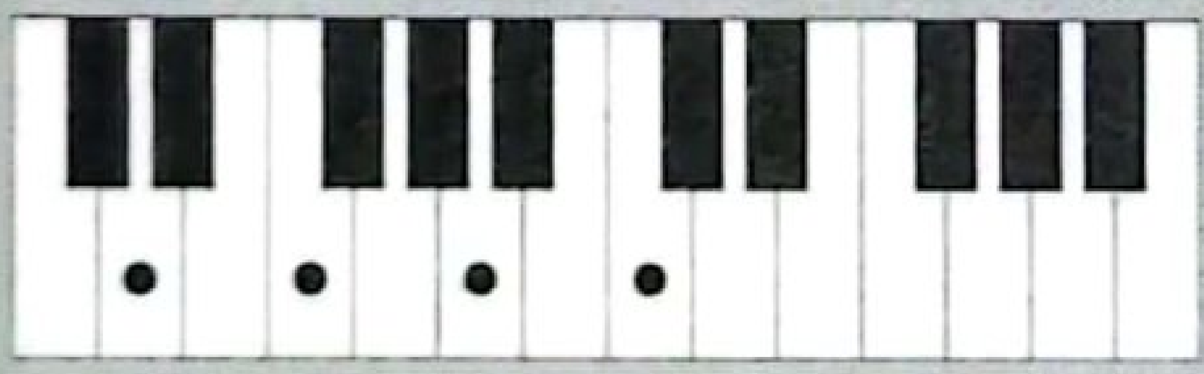
✷5　Am7（6度進行）



✷6　F△7（4度進行）



✷7　Dm7（2度進行）



✷8　Bm7-5（7度進行）

★1…ジョン・コルトレーン　John Coltrane (1926-67)

ジャズ・サックス奏者。マイルス・デイヴィス・グループでの活動の後、自身のカルテットを率いて多くのアルバムを発表。60年代のモダン・ジャズ界を牽引した。

で、そのルール自体を完全に破壊してしまおうっていう一派もあれば、順法闘争的な、インサイドのルールの中でチラッと反則して戻ってくるっていう人たちもいました。そういうものの研究が、六〇年代以降すごく進んだんです。バークリーではそういった、インサイドの理論を使って「アウト」を分析するやり方ってのもすでに取り込んでいて、完全に記号化して教えています。

発展史的に言うと、コーダル・アウトのやり方の後にモードが出てきて、で、そこからまた新たにモーダル・アウトっていう発想も出てきて、その後それが再統合されて、現在のジャズのデザインができてきます。その統一された状態のことを僕と大谷君の間では「モーダル・コーダル」って呼んでいます。モーダリティーとコーダリティーの統合の後に浮き上がってくる概念ね。で、それは、この講義の中では詳しくはやれない。何でかっていうとここはジャズ・スクールじゃないから。ゴメン。概念的に、そういうことが起こってるっていうことにちらっと触れることぐらいですね。うー。時間足りなかったなー。

ただ言っておきたいのはですね、ジャズの語法としては、これはコルトレーンっぽいスタイルだとか、これはブレッカーだとかさ、これはリーブマン★2のスタイルだとか、そういうような形で、プレイヤー独自の音の動かし方の特性っていうのは、現場レヴェルではもう完全にアナライジングされてるんだけど、それが個人の手癖の範疇を超えてメロディーを作曲したりアレンジを考えるにあたって広く応用できるだけのシステ

ムを持ってるかどうか、っていうことなんですね。これは今まさに試されてるところでもあるし、試し疲れてもうやめちゃおうか、っていうことにもなってるんですよ。現代音楽の方では、セリーだとかいろいろととんでもないことになっちゃってるけど、少なくとも商業音楽ではその法則性とかが重要視されて云々されることはまだ少ないんだよね。そういう意味では、ジャズは二〇〇二年の現在の段階ではもうすでに商業音楽から乖離していて、ってのは二〇世紀の前半から中盤はジャズが商業音楽の中核に据えられていたんだけど、現在ではいわばクラシック寄りのところにいて、で、その中でアウトサイドだとかインサイドだとかの理論をごちゃごちゃとやっているわけです。

うーんと、たとえばアッパー・ストラクチャーの考え方とかは、ジャズ経由よりもむ

★2…（デヴィッド・）リーブマン
David Liebman（1946-）
ジャズ・サックス奏者。エルヴィン・ジョーンズのグループ等を経て、1973～74年にはマイルス・デイヴィスのグループに参加。ジョン・コルトレーンの研究家としても知られる。

しろファンク経由でポップスの中に入り込んでいることの方が多いんだよね。スティーヴィー・ワンダー★3経由でジャミロクワイ★4に流れてたりとか。ま、今日はファンク話も含めて、そういったところまで後半お話しできればいいと思ってます。

バークリーのリズム教育、その前提

というわけで、ようやっと「律動」の第一回目です。

今日のノートは、カール・シュトゥンプの『音楽のはじめ』、って書いてあって下の方が切れちゃってるやつ。あと、佐々木敦さんの『テクノイズ・マテリアリズム』、それに『ブルースに囚われて』っていう一〇枚組みぐらいのヤツ。で、以前にも取り上げた『歴史としての音』の二枚。それからウェルナーの『音楽史』から抜いてきた五枚組みぐらいのヤツと、……あとは以前に渋谷でやったジャズ講義の、リズムに関係してるところを抜いてきたものです❖参考文献1〜4。

えーと、律動は最初の予定から二回削られちゃって、かなり駆け足でやることになったんですが、まず初めに言っておきますと、この「律動」の講義に関しては、バークリー・メソッドは関係ありません。何で関係ないかっていうと、ものすごく大雑把に言って、バークリー・メソッドの中に律動に関する理論がないからです。一応ね、音楽の全てのパラメーターをこの学校は押さえてます、っていう言い訳程度にはあるんですけど。

たとえば、教科書に「シンコペーション」って書いてあって、タタンタタタンタ、タタンタタンタ、とかさ（笑）。あのね、ピアニストの南博さんがバークリーに留学した時に、最初英語がわかんなくてクラス分けのテストでデタラメに書いたら一番下のクラスに入れられてしまって、何かそこらのロック・バンドとかやってそうなトッポい兄ちゃんたちと席を並べて「タンタンタタタン」とかリズムのレッスンを受けさせられたっていう、そういう話があるんですが（笑）、そういうホントにどうでもいいような、名義だけのリズム・トレーニングっていう部分はあります。僕が使ってる教科書にも、リズムに一応ページは割かれているんですけど、似たようなモンですね。四拍子とは、四分音符が四つ並んでいるものだとか、シンコペーションとかアウフタクトとかね。

★3…スティーヴィー・ワンダー　Stevie Wonder（1950- ）
シンガー、ソングライター、キーボーディスト。リトル・スティーヴィー・ワンダーとして1962年にモータウンからデビュー。以後、現在まで米国ポピュラー音楽界の第一線で活躍を続けている。

★4…ジャミロクワイ　Jamiroquai
英国出身のジェイ・ケイを中心としたバンド。1993年のデビュー・アルバム「Emergency on Planet Earth」は英国チャート1位を記録した。

☆1…「音楽のはじめ」カルル・シュトゥンプ（法政大学出版局）

☆2…「テクノイズ・マテリアリズム」佐々木敦（青土社）

☆3…「ブルースに囚われて」飯野友幸著（信山社）

☆4…「音楽史」前出

バークリーっていうのは、レジュメをまめに読んでる方ならおわかりだと思いますけど、機能和声の進行とね、そこにおけるスケールの立て方、というところに理論の全てがあるわけ。九〇％以上と言っても過言ではない。リズムに関しての理論的な説明は、バークリー・メソッドでは出てきません。で、そしてさらに、リズムプラス、もうひとつ、バークリーで教えないものがあります。それは何かって言ったら、英語なんだよね。

バークリーっていうのは世界中から生徒を採るんだけど、英語がしゃべれない人のために英語を教えるっていうクラスができたのは九〇年代に入ってからです。最近までなかったんですよ。ってことは逆に言うとさ、リズムと英語はわかってんだろ、お前ら？ってことが学校の前提になってるってことです。これ意外と重要。つまり英語と律動は特に勉強して覚えるもんじゃないし、みんなそれは基礎教養として共有してるよね？ってことをバークリーは、っていうか、アメリカ社会は、と言ってもいいと思うけど、前提にしているわけですよ。

律動と言語

逆に言うと、バークリーができた当時は英語をしゃべれる人間しか入学してこなかったし、リズムに関しては変拍子だとかポリリズムだとかいう、現在に繋がる現代的なリズムのあり方っていうのが、さほど重要ではない、教えないと大変なことになるとか、プロになるんだったそれをちゃんと最初から覚えてないといけない、っていうような対

象ではなかった、ってことですよね。その頃はまだ、英語圏の人間にとって律動のヴァリエーションってのはかなり限られていて、流行している音楽に使われているリズムってのは、別に勉強しなくてもいいようなものばかりだったんじゃないかな。もちろんマンボやルンバ、とか、そういったエキゾチシズム・フレイバーとしての民族的なリズム、ってのは商業音楽のオハコなわけだけれど、それは別に理論で解析するようなマジメな対象として扱われているわけではなかった、ということもあるでしょう。

えーと、ここでさらにもう一歩話を進めるとね、英語、っていうか、「言語」と「律動」の問題が同じ箱の中に入れられてるということが、すごい重要、と言えなくもないような気がしないでもない、と、菊地さんが言ってました、ってくらいの話なんですが(笑)。あくまで仮説ですよ。つまり、器楽的な音楽の中で一番「言語」に近いセクションが「律動」なわけ。もちろん、メロディーにもコードにも律動は関わってくるんですよ、うん。講義ももう残り少なくなってきましたけど、途中さ、たとえばレヴィ＝ストロースの音素の問題だとか、シニフィアンとシニフィエだとかいう、いわゆる近代言語学と記号学と音楽理論をコンヴァートさせるっていうラインに、かーなーりギリギリのところまで近づきながら、僕はそうした他分野に触れることを慎重に避けてきました。何で避けてたかっていうと、ま、ひとつには、あんまり周辺学問と音楽学を簡単にアナロジーしてしまうとね、なんかわかったような気になるだけで、別に何もわからない、ってていうことがあるわけ。飲み屋じゃいいんだけど学校でアナロジーを教えるのはどう

か、ってことで。それと、これはもっと重要なことなんだけど、和声と朗々としたメロディーっていうのが実はね、さほど言語に近くないの。言語学から何か乗り入れようって思って、いよいよ腰動かしますよ、言語学ができますよ、って時に一番やっぱ関係あるのはリズムなんですよ。そのことを今からだんだんやっていきますが、律動って問題はどうやら言語と密接に関係あるんじゃないか、っていうのが僕の仮説です。僕のっていうかまあ、だいたい多くの人の仮説ですね。ああ、またちょっと先走ってしまいました（笑）。

コンドゥクトス、単音、複音、アンサンブルとリズム

一番古いトコの話からしましょう。まず、もはやもう懐かしい話に戻ります。この講義の最初の頃にやった、四世紀とか、そんな感じの話ね。えーと、「調律」の時に配った資料で、キリスト教、ローマ・カトリックの初期の詩篇を歌う時の説明が書かれたものをまた出していただきたいんですけど。音がドミナントとトニックの二種類しかなくて、こんなビヨンヨヨンって描いてある部分と、その後、ピー、っていう水平線が書いてあったりするやつ★5です。

うん、これは、音程のない声明の部分と、全員が一定の音程に集中するユニゾンの部分を表しているんですけど……、これ、すごいシンプルに言うと、ドミナント・トニッ

ク効果っていうのは、和声上のものだけじゃないってことね。あらゆる情報理論学上、美学上にドミナント・トニックはあるの、緊張と緩和っていうものはね。今はドミナント・トニックってのは機能和声の機能を呼ぶ名前に完全に定着しちゃってますけど、緊張とか安定っていうもの自体は、なにも機能和声だけを指すものではないわけです。律動に関してもそういうものはあって、で、ただそれが音楽用語として定着してないだけなのね。

次に、カール・ウェルナーの『音楽史』としてまとめられている、数枚の資料を見てください。一枚目に「コンドゥクトス」って書いてあるところがありますね。これ、コンダクター、の語源になった言葉で、指揮する、っていうのね。コンドゥクトス。で、

★5…水平線が書いてあったりするやつ
前出。上p.85

コンドゥクトスっていうのは何かっていうと、これまあ読んでくれれば一目瞭然ですが、
コンドゥクトスっていうのはね、複数の音が鳴っている状態。

えーとオルガヌムって聴いたでしょ。オルガヌムが西洋における最初期の複音音楽で、その前段階として単音で歌われるグレゴリオ聖歌があった。コンドゥクトスってのは、オルガヌムの発展形というか、さらに違ったヴァリエーションで、だいたい一二〇〇年前後にできた歌の形態です。ここでメロディーが複音になって、以前に比べたらかなり複雑な動きを見せるようになりました。で、この資料を読んでもらえればわかるんだけど、すごく簡単に説明すると、コンドゥクトスになってどうなったかって言うと、リズムがシンプルになって、そして周期性を持つようになったんです。一人の人間がひとつのことをやっているんだったら、多少リズムが伸び縮みしても全然ＯＫだけど、数人でアンサンブルしてる時にリズムがバラけたら、混乱が起こりやすいでしょ。そこで、複音になるにしたがってリズムがシンプルになって、みんなでリズムを合わせるようになったっていう歴史が少しここに出てきています。でも、ここではまだ、リズムに周期性やパターンはあったとしても、計量可能な時間の単位は生まれていません。一二、三世紀ぐらいの話ですが……えーと、そこら辺は持ってきた資料自体が響き合っているので、突き合わせて読んでもらいたいんですが、今度はカール・シュトゥンプの『音楽のはじめ』というのに目を移してください。

このカール・シュトゥンプの『音楽のはじめ』っていう本はね、この講義が全部終わ

ってから是非買って読んで欲しい。古い本で、初版が今世紀の初頭なんだけども、一行おきに抱腹絶倒。今これをもしラジオで朗読しようと思ったら、三〇秒おきにビー音が入る、という（笑）すさまじい、そのー、何でしょう、簡単に言うとね、ドイツ人が世界中を旅して、民族音楽を採集してる話なんですけど、「原始人」だとかさ、「蛮族」だとかいう言葉がバコンバコン出てきてさ、かといって差別してるわけじゃなくて、彼らをすごく尊敬している。奇妙だけどとても面白い本です。

その中で、ラインしてきたところを読んでみましょうか。「本当に一声的な言葉では、多声音楽や和声音楽におけるよりも、リズムの展開はずっと自由です」と、それはなぜかと言うに、「大勢が一緒に音楽をやって全く異なる旋律を声々に歌うときは、旋律が或る定まった、保持し易いリズムにうまく結びついていないと、混沌たる状態に陥ってしまうほかなくなるからです」と、まあ、堂々と言い切ってます。まあ、ホントはそうでもないんですけど。「それ故、多声音楽は容易に計量音楽に移り」と書いてますよね。はい、ここで「計量音楽」という風な聞いたことない用語が出てますけれども、これはいわゆる近代の拍子のことです。四分の四拍子とか、四分の三拍子とか、そういった基本となる拍が数えられる音楽のことですね。時間を等分に切っていって、四分の四拍子が八小節あるとか、四分の三拍子が一二小節とか、曲中のリズムと長さが計量できるようになっているってことです。はい、「……計量音楽に移り、比較的少数の四分の四、四分の三といった単調な拍子の種類だけを限って用い、これを全曲を通じて維持するよ

CamScannerでスキャン

うになります。シナ・日本・シャムにおいても或る種の多声音楽が流行していますが、やはりこのような簡単な種類、特に偶数の拍子のみが用いられています」。えー、何となく「蛮族」という言葉の気配が伝わってきますが（笑）、支那ってのは差別用語じゃないんだよね、むしろ支那と言った方がいい、などと言っている人もいますが（笑）、まあそれはいいとして、ここでシュトゥンプ博士は、要するに声部の情報量が増えると、リズムはシンプルにしないと混乱しやすいよ、っていうことを説明しているわけです。

タクトゥス、中世の音価記譜法、モード・リズム法

はい。実際、中世期の音楽には計量性がありませんでした。では、いつから計量性が生まれたか？　しょっぱなから答えを言ってしまうと、近代的な拍子の概念が確立されたのは、えー、これはなんと平均律が誕生した時期と同じなんです。大バッハの時代、後期バロック期です。えーと、資料をまたカール・ウェルナーの『音楽史』に戻していただいて、先の方、一番最後のページに囲い込んでありますが、「近代的拍子の形成：ゴシックやルネッサンスの芸術音楽には、今日のような拍子はまったく存在せず、音楽の時間的な経過はタクトゥスによって規則づけられていたにすぎない」。タクトゥス、という言葉が出てきました。このタクトゥスは今、タクトって呼ばれているものです。

ね。「タクトゥスによって規則づけられていたにすぎない」と。「これに反して、民謡や民謡に比較的近い芸術音楽は、すでに我々の考えるごとき拍子の組織にもとづいていたのである」と、ここら辺にいろいろ細かいことが書いてありますが、とにかくバッハ前後の十二等分平均律の成立のあたりに近代的な拍子も成立したと、いう風に大雑把にイメージしといてください。

他にも読んでみます。ページ一枚戻してください。えー、アンダーライン部がありますよね。「一方、音楽全体の流れは我々の考えるような小節によって組織づけられているのではなく、原則として抑揚は各声部それぞれに自由に生起し、拍節は楽曲全体の進行のまわりに、いわばゆるいきずなのようにあてがわれているにすぎない」と。「当時の音楽に関係して用いられていたタクトゥスという概念は、近代の小節と比較されうるものでなく、これは楽曲の時間的経過を拍子によって規制するだけのものであり、この場合の拍子に強弱の関係は与えられていないのである」と、これ、まあ要するに持って回った言い方してますけど、どういうことかっていうと、えーと、もう少し読みましょうか。またその前のページですが、「モード・リズムに関連して考案されてきた方形記譜法も一三世紀モテットの第三声部のごとく、きわめて動きの多い旋律を明細に書きあらわすには、もはやじゅうぶんではなくなってきたために、個々の音符に一定の音価を与える方法が要求され、定量記譜法への変遷ともあい伴なって、一二五〇年ごろに次に示す数種の音符とその音価がつくりだされた」。

音価っていうのは長さのことです。ＭＩＤＩやってる人を対象に言うと、レングスのことで、音の高さのことを音程と言いますが、音の長さのことは音価って言います。これが最初の音価の記号です●図表3。

で、これには名前がついているんですね。マキシマ、ロンガ、ブレービス、セミ・ブレービス、ミニマ。はい。こうやって名づけることによって限定的に捉えるのは、近代以前の発想、全てを数値化・記号化してゆく近代の発想より前のものですね。あと、文中の「モード・リズム」って何よ、って言うとこれは、「モード・リズム法にもとづけば、三拍子系のリズムが…」ってトコの資料に斜線してあって、それ読んでみてください。

ええと、一一八〇年北フランスって書いてありますよね。一一八〇年ですから、一二世紀の終わりぐらいに北フランスでモード・リズム法っていう考え方が出てきます。モード・リズム法というのはリズムの形式のことで、簡単に言うと、その頃はリズムも旋律と同じように名づけによる形式化を経た後に使われていたってことですよね。ここで使っているモードって言葉は、さっき話したモードジャズなどの概念のモード、要するに近代モードとはまったく別物で、この頃のモードっていうのはひとつの厳格な形式のことを指しています。この頃は旋律もモードって言って、使われているものひとつひとつに名前がつけられて、厳密に規定されていました。この話したっけ。ええと、

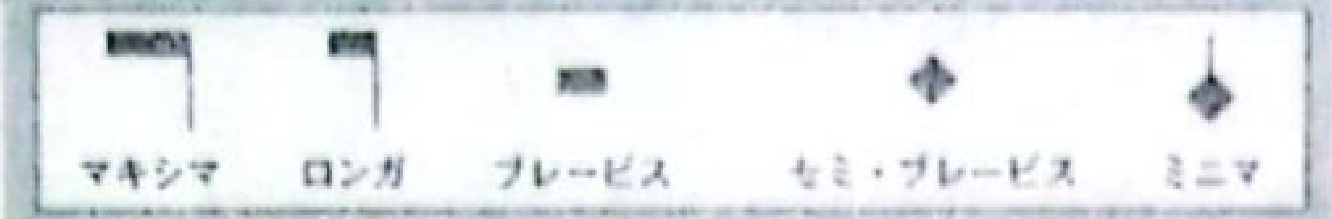
音価っていうのは長さのことです。MIDIやってる人を対象に言うと、レングスのことで、音の高さのことを音程と言いますが、音の長さのことは音価って言います。これが最初の音価の記号です●図版3。

で、これには名前がついているんですね。マキシマ、ロンガ、ブレービス、セミ・ブレービス、ミニマ。はい。こうやって名づけることによって限定的に捉えるのは、近代以前の発想、全てを数値化・記号化してゆく近代の発想より前のものですね。あと、文中の「モード・リズム」って何よ、って言うとこれは、「モード・リズム法にもとづけば、三拍子系のリズムが…」ってトコの資料に斜線してあって、それ読んでみてください。

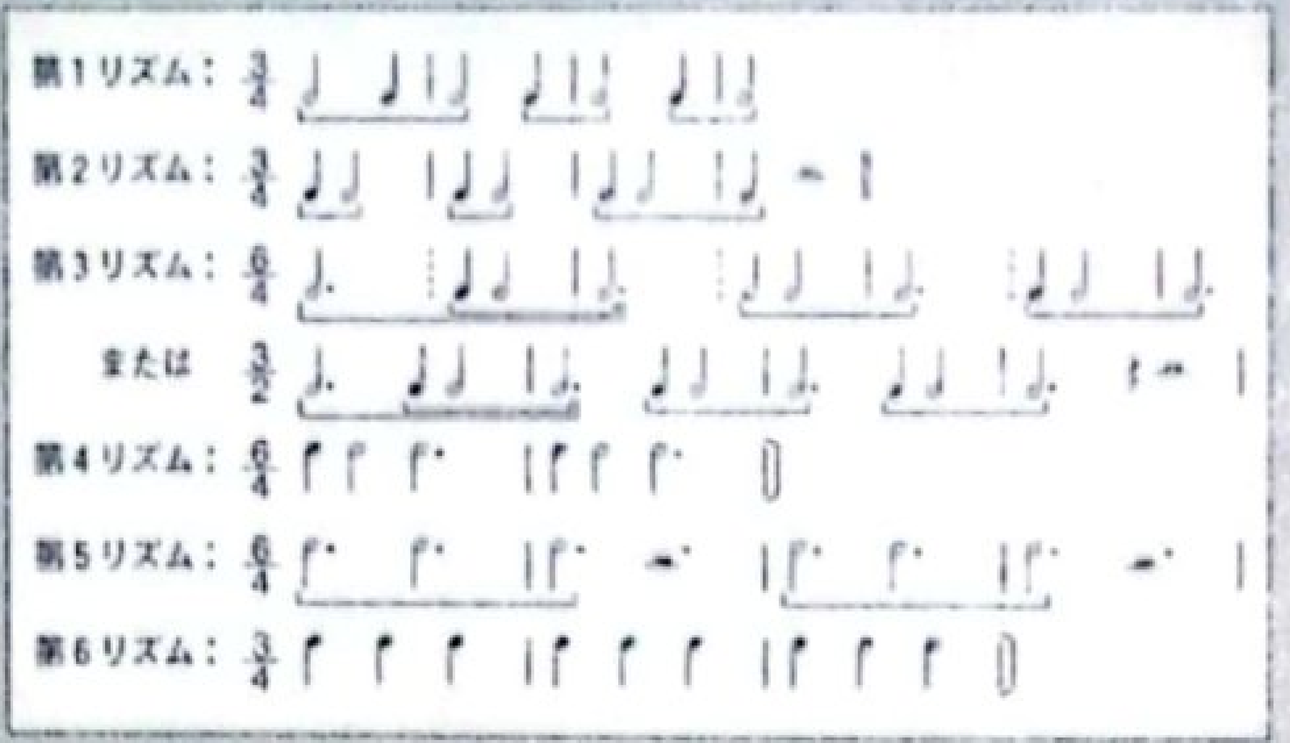
えーと、一一八〇年北フランスって書いてありますよね。一一八〇年ですから、一二世紀の終わりぐらいに北フランスでモード・リズム法っていう考え方が出てきます。モード・リズム法というのはリズムの形式のことで、簡単に言うと、その頃はリズムも旋律と同じように名づけによる形式化を経た後に使われていたってことですよね。ここで使っているモードって言葉は、さっき話したモードジャズなどの概念のモード、要するに近代モードとはまったく別物で、この頃のモードっていうのはひとつの厳格な形式のことを指しています。この頃は旋律もモードって言って、使われているものひとつひとつに名前がつけられて、厳格に規定されていました。この話したっけ？　えーと、ドリアン、イオニアン、って後に近代のモード技法、和声・旋律のモードの回に入ったらこ

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

●図版3　最初の段階の音価を示す記号



●図版4　律動の原型



のあたりは説明します。
　そういう形式として、リズムにもひとつひとつモードがあったわけです。でもこれ、残念ながら名前がついてないのね。イオニアンとかさ、そういった風には……これはまあ、考古学に類することなので謎も多いんですけれども、とにかく近代律動の曙では、律動の原型がこういう風に第一リズム、第二リズムっていう風に厳格に区分されてあらかじめ決まっていて、で、その中のあるリズム、第何リズムを使って作曲する、という風な形で曲ができていたということです。ここにその律動が書いてあります●図版4。
　大体三拍子系だってことは譜面読める人はわかると思うけど、これが第一リズム、タ――ンタッ、タ――ンタッ、タ――ンタッ、タ――ンタッ、っていうリズムですよね。

こんな感じかな［弾く］。これ第一リズム。第二リズムはこれ［弾く］で、第三リズムは［弾く］、まあこんな感じですね。お、第四リズムちょっと面白いよ、これ［弾く］。あんまり面白くないか（笑）。第五リズム［弾く］、えーと、第六リズムはそれを四分音符化して［弾く］。うん、で、まあこれを組み合わせて作るんでしょうね。盛り上がったら第六リズムになるとか、きっとそんな感じで。昔のことですからわかんないんですけど。ここまでは中世から近世の話で、要するにめちゃめちゃ簡単に言えば、この後、現在へと繋がる近代的な時間の概念が浸透して、それが音楽の中にもはっきりと入り込んでくるんですよ。クロノス時間というものが設定されて、いわゆる現在の時計というものが生まれるわけです。どっからと考えればいいんだろうな、ニュートンから、と考えてみましょうか。

クロノス時間の登場

時計は一番最初、航海用、船で海を渡る時に必要で設計されたのが最初だと言われてますけど、最初に設計された時計が、えーとね、資料持ってくりゃよかったな。一八世紀ぐらいだと思います。たぶん。腕時計に代表される一般市民が時計を持ってクロノス時間に縛られ始めるのは、けっこう最近なんですよ★6。まあこういう雑学に類することは知ってる人も多いと思うんですけど。ちょっと待って資料持ってきたかもしんない、今日。……ありました。これは全然音楽の本じゃないんすけど。あ、これに書いてなか

ったかなー。……せっかくの年数が出てないねー。……ああ、あったあった。一八四〇年代には時計は大量生産されるようになった、で一般に広まると。
グリニッジ子午線が正式に国際基準になるのが一八八四年。これでもう、いわゆるクロノス時間っていう定量の時間ね、時間は均質に流れる、って考えが一般化して、均質で線的に流れてる、っていう概念が生活上定着するわけです。日本は江戸時代は不定時法っていうのを使ってて、日の出から日没までを六分割してたの。だから季節が変わると、一時間の長さが変わってたわけです。基本的な拍が決まっていなくて、伸び縮みしているんですよ。江戸時代の日本では、クロノス時間用の時計だって余裕で作れる技術があったにもかかわらず、こういった不定時法対応の時計を作って使っていたんです。

★6…クロノス時間に縛られ始めるのは…

オリュンポス以前の神々で、父の男根を切断して一家を滅亡させる末っ子の名前であるクロノス。神に祈りを捧げる時を知るためにではなく、「海上で経度を正確に測るため」の時計を作れ、という公募を受けて、イギリスの職人ジョン・ハリスンが「クロノメータ」の試作を行うのが1730年から1760年の間であり、因みに、船上でも誤差が年間1分以内。という精度を持ったその時計に賞金を与えたジョージ三世の治下において、アメリカ合衆国が独立を宣言することになる。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

わざわざ不定時法のチューニングができるような時計って、そっちの方がかなり技術力を必要とするんじゃないかって気もしますが、計量的な時間が彼らの生活観には全然馴染まないものだったんですね。

というような、近代における科学主義だとか、時間感覚の変容って話はもう一般教養ですから皆さんご存知だと思います。そうすると、最初に、一番最初に説明したように、バッハの「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」、一七二二年か、ま、一八世紀ですよね、だいたい同じくらいの感じでバッハたちがやったことというのは、クロノス時間を、それまでの非クロノス時間的な音楽の律動概念に突っ込んだってことです。簡単に言うと。計量可能な律動と、十二等分平均律による機能和声っていう、現在に繋がる要素がここで一応全部揃った、ってことになります。

西洋音楽のリズムの復習

はい。ちょっとふり返ってみましょう。西洋では、始唱部、保持音の話、つまり、単に一個の音が出たらそれがひとつの状態で、その音程がなくなったらまた違う状態で、っていう時間の分別しかなかった時代を経て、グレゴリオ聖歌みたいな単線の時代に入り、で、オルガヌムを経て複数音での時代に入ります。この状態では律動は、ひとつひとつのモードに基づいてはいても、まだ拍子を数える段階じゃない。計量可能じゃなくて、区切りがあるだけなんですね。要するに歌だから、ブレスするための区切り、それ

から強く歌うための区切り、言葉を言い直す単語の頭の区切り、みたいな形で、歌の言葉にくっついたいろいろな区切りで音楽を分割していくわけです。ここで律動と言語学の乗り入れが出てくるわけですが、西洋のこの時期の音楽の場合、区切りから区切りまでの時間は一定の拍子がなくて、早回しもできるし、伸び縮みもする、いわば野となれ山となれ、って感じです。このような、区切りから区切りへと飛び移るように進んでいく時間の感覚を言語学的な分野で言うと、これはアクセント言語っていう種類の言葉の特徴になるんですよ。

アクセント言語とグルーヴ言語、「強勢拍言語」と「音節拍言語」

えーとね、資料を『ブルースに囚われて』っていうところに移してください。この本もすごい良い本で、この講義が全部終わってから読むと、特にブラック・ミュージックが好きな人にとっては示唆に富んだたまらん本なんですが、自費出版なんであんまり部数が出てない模様です。七人の学者さんの共著で、ブルーズ研究の本ですね。実はここに論文を寄せている方の一人が僕の音楽理論の生徒で、本職は英文科の先生なんだけど、その人がこういうものを書きましたと言って送ってくれたものなんです。この中に言語学とブルーズに関する研究があって、これ、ちゃんとやってると今日これだけで終わっちゃうから興味ある人は後でしっかり読んでほしいんだけど、めちゃめちゃ簡単に言う

と、言語学では大きく言語をアクセント言語とグルーヴ言語とに分ける考え方があります。あ、アクセント言語／グルーヴ言語ってのは僕の言葉で、えーとね、この論文では「強勢拍言語」、ストレス・タイムド・ランゲージ、と、あと「音節拍言語」、シラブル・タイムド・ランゲージという分け方になっています。

シラブル・タイムとストレス・タイム。で、ストレス・タイムの方ってのは、アクセントによって言葉が進んでいく。アクセントがガチンガチンって来て、アクセントの場所が変わったり、変な場所にアクセントがついたりすると文節の意味が変わったり伝わらなかったりする、っていう言語のことですね。こうした言語の代表が、英語です。資料の中に「I went to the park with a friend.」っていう例文が出てますね。「I went to the park with a friend.」。そうすると、「went」、「park」、「friend」ってところにアクセントが来てるわけ。このアクセントの場所にはルールがあってさ、好き勝手に動かすことはできません。で、これ、周期的にアクセントが来るんじゃなくて、アクセントとアクセントの間は何拍だっていいの、っていうか、その間には律動がないんですね。このことは、もう一方のグルーヴ言語と比べてみると特徴がはっきりします。アクセント言語が文節の中のストレスを重要視するのに比べると、グルーヴ言語の方はそれよりも全体の拍数、整数的な配列の集合の方に重きが置かれています。代表がアフリカ大陸に散らばっているさまざまな言語ね。日本語もけっこうそうで、日本語って文中のストレスの位置を変えても意味は伝わりますよね。というか、単語に固有のリズム・アクセントがほ

とんどくっついていない言語で、極端に言えば、単語を構成する音のひとつひとつを長く引き伸ばしても、意味は伝わります。これはアクセント言語と構造が違っていて、いわばある律動がずっと続いていて、その中で整数的な集合をどのように連続させていくかってことで情報が伝わっていく、っていう形を持っている、とされています。日本で言ったら五・七・五っていう律動が有名で、われわれはそういったグルーヴの中で生きているんです。

あー、こういう用語ってホント難しいよね。簡単にグルーヴ言語とか言っちゃいけなくて、これアナロジーね。グルーヴって言うより厳密にはシラブルって言って、要するに整数的な、積分的なさ、3・3・5・5・5・7・2とかっていうその整数的な羅列、ひとつの集合の連続によって情報が伝わっていく形の言語ね。言語学には大きくこの二つの区別がある、ということがこの本には書いてあります。強勢拍言語と音節拍言語。

音源『世界ことばの旅』

えーと、ちょっと話が長くなりましたので、ここら辺で音源聴いてみましょうか。大谷君秘蔵のこれ、『世界ことばの旅』。えー、『人類のことばの多様なひびき!! 地球上、80言語カタログ』というやつで、実際に強勢拍言語と音節拍言語を聴き比べてみましょう。

（CDJでトラックの頭出しをしながら）これでねー、俺、やっぱ一番感動するのはさ、

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

エスペラントだよ。全ての言語をエスペラントにしてほしい。そうしたら、俺絶対一年でマスターする自信があるもん。あー、まあ（笑）、とにかく八〇ヶ国の国の言葉が入ってるらしいんで、いろいろと聴いてみましょうか。これは？

ウェールズ語 ◆音源1

これしゃべってる人の名前は、長島キャサリンさんです（笑）。香港から届いたという学生時代の友人、ジェーン・エドワードさんの書かれた手紙を読んでいるという。これかなりアクセント言語ですね。次は何ですか。

ゲール語 ◆音源2

今のはアイルランドね。アイルランドの、かなり古いアイルランドの言葉です。うん、えーとね、音韻と音響の話もそうだけど、この講義に限らず二元論的な話になった場合、現実には二元論がこうパッキリ分かれているとは思わないようにしておいてください。音韻と音響と同じで必ず融合してますから。アクセント寄りの言葉と、グルーヴ寄りの言葉って傾向があるだけで、完全にアクセントだけでできてる言語ってのはあり得ませんし、グルーヴだけでできてる言語ってのも概念上あり得ません。微妙に混じってて、こうパラメーターがあるって感じで。今までのはストレス・タイムド・ランゲージ寄りです。じゃ、アフリカ大陸行ってみましょう。

アムハラ語 ◆音源3

これ数字教えてるんだよね。これエチオピアの言葉です。……手紙の朗読です。これ

はでも、かなり英語に近いね。

スワヒリ語 ◆音源4

これはスワヒリ語。全体的に極端な抑揚がなくて、音数の周期でできてるね。ここら辺もうめちゃめちゃグルーヴですよね。うん、もうちょっと、もう一回聴いてみようか。

［ループ］かなりグルーヴですね。

キクユ語 ◆音源5

キクユ語。ケニアです。逆回転みたいだ。［CDJで逆回転にしてみる］あ、変わらねー（笑）。

そういえば、外語大の人がいましたよね。外語大に通っている方がいらっしゃったと思うんですが……（生徒挙手）。何語ですか？

生徒：タイです。

タイ語ですか。こちらは？

生徒：フランス語。

フランスって、シラブルの方ですよね。タイ語ってどんな感じですか？

生徒：タイ語は短いんですけど、音節です。あと、アクセントじゃなくて、えーと、トーンですか。中国語もタイ語もトーンが一番大事。

はいはい。トーンって、中国語で言うと四声みたいな、ベンディングの方向のことね。なるほど。それ、メロディーに近いんでしょうかね。なるほどー、すごい勉強になるな。ありがとうございます。あ、これがピジン英語です。こっから音楽の話に戻りますね。

ピジン英語 ◆音源6

はい。僕らはもうラップも聴いちゃってるし、いろんな国のいろんな人たちの言語を聴いてるから、最初のピジン英語の違和感とか衝撃については、まあ想像するしかないんですが、すごい簡単に言うとね、たとえば、ローレンス・オリヴィエみたいな人のキングズ・イングリッシュによるシェークスピアの朗読のレコードを聴いてから、ピジン英語を聴けば、はっきりわかりますが、これはアフリカのグルーヴ言語の感覚でしゃべられている英語で、英語は基本的にもっとアクセントと抑揚で進んでいくはずなのに、これはかなり平坦。アクセントというよりも周期性を軸にしながらグルーヴに進んでいるしゃべり方なんです。あと、あのー、アメリカ黒人のミュージシャンのインタビューとか見てるとさ、しゃべりの途中で頻繁に「you know?」とかって入れるでしょ？ あれはしゃべりのリズムの周期をあの言葉でちょいちょい取ってるんですね。そう思いま

CamScannerでスキャン

す。

ピジン英語、
「訛り」とは何か？

　歴史の話ですが、アフリカ人が奴隷としてアメリカに運ばれてきました。運ばれた、なんて甘いもんじゃない。何て言ったらいいんですか、誘拐とも違う、拉致とも違う。家畜として、もうとにかくひたすらこん棒でぶん殴られて、失神してる間に箱に詰められて運ばれて、船底に四段積みくらいに並べられて、おしっこもウンコも出しっぱなし。ゲロも吐きっぱなし。四〇〇人移送して二人生きてればばっちり、みたいな恐ろしい時

◆音源1〜◆音源6…『世界ことばの旅』

代がアフリカとアメリカの間にはありました（笑・さすがにこれは大げさで、ものの本によると死亡率は三人に一人、とかそれぐらいだったらしい。それでもすごいが）。

まあそういうことがあって、アフリカ人が連れてこられますよね。で、カリブ海に浮かぶ島々とかニューオリンズとかに着くんですけど、まず同じ部族の者たちは絶対に同じグループに入れられません。それは何でかっていうと、革命を共謀するからね。たとえば大谷君がマサイ族だったとすると僕は何とか族って感じで、出身も言葉も違う人たちをひとつのグループにして、隣にいるやつと自分たちの言葉で内緒話とかできない状態にしておいて、で、そいつをまとめる白人の奴隷商人がピジン英語っていうのを教えるわけです。全員一律に。言ってみればものすごい簡単な、命令形だけとか、そういった英語で、歌舞伎町の方たちの「社長さん社長さん」とか、「おにーさん、おまんこ安いよ」だとか、言ってみればそういった言葉を教わるわけ。そうするとね、もちろんお国によって微妙に違いますけど、だいたいにおいてグルーヴ系の言語をしゃべっていたアフリカ人たちに、強勢拍言語の代表である英語が無理やり突っ込まれて、そこに訛りが生まれるわけです。

この「黒人音楽と言語リズム」っていう論文は、そういったグルーヴ系の言葉とアクセント系の言葉が、奴隷として連れてこられたアメリカの黒人に強要されたところから訛りが生じて、それが和声的にもリズム的にもアメリカ音楽の根幹を作った、っていう立論によるもので、かなり細かく研究しています。母音・子音に分けたりとか、すごい

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

面白い資料なんで、後で全部読んどいてほしいですね。ま、これ学者さんはたいていそうなんですけど、こういった極小な研究は、最初の入り込みはオーッて思わせるんですけど、最後まで読むとちょっとそれは言いすぎなんじゃないかなーっていうトコまでいってしまうんですね。結論を出す時に誇大妄想の域に足を踏み込んじまって、ちょっとそれは首を縦に振りかねる、ってことが多い。この論文もそういうところがあるんですが、でも、これ、重要な考え方です。

どう重要かっていうと、つまり、相反する複数秩序が、たとえば英語と日本語が、あるいは四拍子と五拍子が、一個の、線的に一本の叙述方法で叙述されようとする時には、そこに必ずバグが現れるのね。これを訛りと考えていい。ここはこの次の律動の講義でやりますけど、律動に関する現在のもっとも先端にある問題ってのは、リズムがいいとか悪いとかじゃなくて、リズムが良い感じに訛ってる、ってことなんだよね。これはまた後で詳しくやります。

で、アメリカで起こった黒人ルーツのポップ・ミュージックのリズムの原型だとか、ブルーノートっていう音程の問題、そういったものは全て、アメリカに連れてこられた黒人奴隷の、まさにアメリカ独自の事情による訛りから生まれている。ここで言語学とタイム感やリズム感、音程っていう音楽のファクターとの乗り入れが設置されているんですが、ピジン英語にその問題の原点があるって発想です。

ちょっと話が横にそれますが、この間『Switch』のブラジル特集の、ブラジリアン・

ミュージックのリズムに関する原稿★7でそのあたりのことをちょっと展開して書きました。要するにさ、三拍子と四拍子、偶数拍子と奇数拍子というリズムが同時に頭の中で鳴ってて、で、それを線的に叙述っていうか演奏しようとすると、特に身体の構造上ある程度の訛りが生じるわけ。で、アフリカの音楽っていうのは整数的な秩序がとれているのに対して、ブラジルの音楽っていうのは整数的な秩序がとれてない、っていう立論で原稿を書いたんだけど、それは後で読んでおいてください。

ヨーロッパの律動空間の変遷

はい。確認しておくと、言語にはアクセントをメイン・ファクターにして進んでいくものと、グルーヴの周期に重きを置いて進んでくものがどうやらある、と。これは幾何学で言うところの微積分の違いにもかなり似ています。要するに、全体の大きさが決まってってそれを内側に割ってくのと、最小単位が決まっててそれを積み重ねて増やしていく、っていう違い。で、これはさらに言えば時間の概念と一緒であって、音楽は時間芸術ですから、えーと、絵画なんかと違ってこうした時間の概念と密接な繋がりがあります。

強勢拍言語を使っているヨーロッパのリズムは、特に中世から近世までは、メロディーと共にありました。音楽の中でメロディー、歌のフレーズが一段落したところでいったんリズムが途切れて、で、また次のフレーズが始まるとそこが頭になる、そういった

時間の区切り方です。僕らは今すっかり二〇世紀の商業音楽の中にいるんで、音楽ってのはBPMが決まってて、ワンツースリーフォーってカウントして律動が始まって、で、その一定のグルーヴの上にメロディーが乗っかっていく、っていう現在の大部分のポップスのあり方を当たり前だと思いがちですが、初期ヨーロッパではそうじゃなかった。メロディーをのせる均一なグルーヴっていうのは前提されておらず、いわばメロディー、というか言葉の節の中にだけグルーヴがあって、歌詞の切れ目で一息ついたところでそれは毎回ストップして、リセットされるわけです。

こうしたヨーロッパの律動の中に、後期バロック時期になってようやっとクロノス的時間の感覚が導入されます。時計によって測れる時間、最小単位が決まっている時間の

★7…ブラジリアン・ミュージックのリズムに関する原稿
p.112掲載の「サンバと柔術は咀嚼されたか？」。

感覚ね。これは、この講義では最初にやりましたが、グレゴリオ聖歌聴いた後にバッハを聴くとすぐわかる。バッハの曲にはドラムなんて入ってないけど、むちゃくちゃグルーヴです。平均律による和声の進行に関してもホント目が覚めるようなパワーを持っているんだけど、音楽における最小単位のリズムが決まってて、その中でフレーズがめちゃめちゃグルーヴしてくって音楽になってる。これ、今CDJがもう一台あればヌバ族の音楽と一緒にプレイしたいくらいの気分ですけど、ちょっとグールドのバッハを聴いてみましょうか。

■バッハの「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」から一曲 ◆音源7

はい。素晴らしい演奏です。これ、拍子が数えられますよね？ ぱっと頭のメロディーを聴いて、これが三拍子の曲だってことがわかります。近代によって発見された均質な時間がこうやって音楽の中に入り込んで、計量可能な、巡回する時間の中で曲は作られるようになりました。ただし、これはグルーヴしていますが、グルーヴ言語による音楽ではありません。それまで伸び縮みしながら自由に流れていった時間っていうものを均質にして、そのビットマップ上にアクセント言語のフレーズをひとつひとつあてはめていった、っていう風な感じです。本来人間の体内時間っていうのは伸び縮みしてるからさ、こうやって時計に追いかけられると狂って、まー、今そのおかげでみんな神経症になっているんだけど（笑）、バッハの頃にはこんなやり方を初めて知ったわけだからさ、こんなに嬉しいことはないよね。はい。これ、譜面見ながらだともっとわかりやす

CamScannerでスキャン

いんだけど、拍の頭にかならず和声とフレーズのアクセントが来るように作られています。要するに、和声が変わって音楽が進行する瞬間が必ず拍の頭に来てる。これは西洋クラシック音楽全般の特徴と言っていいでしょう。ここにアクセント言語の残滓があります。これまでのアクセントで進んでいたフレーズをこうした拍の中にあてはめる際に、決してデタラメにじゃなくて、きちんとアクセントがある周期の頭からフレーズがスタートしているんですよ。これはこの授業の後半、二〇世紀の白人ポップスを聴く時にまた出てくることですが、大事なのは、要するにここでもうグルーヴ言語とアクセント言語が混血しているんですね。ワールド・ミュージックみたいな考え方をしなくても、バッハの中にすでに異なった文化の混血、ここでは近世と近代ですが、が生まれているわ

◆音源7…前出

けです。混血っていうのは、実際の人種的な混交や文化的な混交がなくても、ある種の人間の想像力の中では生まれるわけです。結局アクセント言語、グルーヴ言語って言ったって、ホントは人間はどんな言語でもしゃべれるような状態で生まれてくるわけで、黒人だって最初から大阪で生まれれば大阪弁になるでしょ。生得的なものは何もないわけだから、あらゆる言語の可能性を人間は持っているわけですよね。全部社会的なものなので、だから概念的に全ての融合は頭の中で起こり得る。けれども、それが地理的、文化的なクロスの上で起これば、さらにダイナミックなものになる可能性があるわけです。ここでの講義っていうのは一貫して、二〇世紀アメリカ・ポピュラー・ミュージックをモデル・ケースとして話を進めていっているわけですが、そういったクロスが二〇世紀半ばのアメリカ音楽において起こり、それが以後のポップスに大きな影響を及ぼした、ってのが本日の立論です。黒人の音楽が白人の音楽とぶつかるんだよね。

グルーヴ・タイム、アフリカ、アジアの音楽、今世紀アメリカのリズムとは？

ヨーロッパにおいてグルーヴ・タイムが出てきたのは近代の入口近くってことで、かなり遅かった。しかし、アジアやアフリカでは、そもそも最初からグルーヴ・タイムの中で進行している音楽も多いわけです。お寺とかでお坊さんたちが演奏しているのを聴いたことがある人も多いと思うんだけど、グルーヴしてる時間とグルーヴしてない時間

が交互に来たりしますよね。ずーっと前から仏教はポクポクポクポクってハウスのテンポ（笑）で、ガンガンにトランスしてるわけよ。東南アジアのガムランもそうだけど、ガムランみたいな超微細な、周期性がわからなくなるぐらいに複雑に結びついたリズムっていうものもアジアは持ってて、で、そういった宗教と祝祭に結びついたところからもともと音楽は生まれてくるわけなんですが、どういう事情かはわかんないんだけど、西ヨーロッパ人ってのは周期リズムのグルーヴによって踊ってトランスする、宗教的に昂揚して現実を離れるって形式をほとんど持たなかったんだよね。宗教っていうのはみんないろんなシステムによって現実感を遊離させるための努力を払っている。キリスト教も払った、アフリカの音楽も払っているし、われわれの神道も、雅楽という形でも払っているし、仏教も払ってんだけど。で、グルーヴ・タイムっていうことに関しては西洋、っていうかキリスト教的文化は実は遅れてんですよね。あの、グルーヴよりもエコーの方が好きだった、って可能性はあります。アーメンって言うとメ――――ンが三〇秒くらい引き伸ばされて、なんか天空から響いてくる声のように聞こえて昂揚するんで、で、儀式を行う教会をそういう風に作ったんだ、とか、そういうこともあったかもしれません。それで言うと、アフリカの人たちは教会なんか持ってなくて、ほぼアウトドアで音楽を演奏していたから、草原ではエコーなんかなくて、ポンと叩くとポンという音が消えてしまうわけだよね。そうすると、ポンという最小単位をとにかく複雑に複雑に組んでって、とにかくグルグルグルグルグル回して目が回る。それで興奮していくっ

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

ていう形になった、と、言語概念以外にもこのような説明もできるわけです。

今回のレジュメにも書いたけど、一時期われわれは西洋人に比べてリズム音痴だ、みたいなことを言われていました。今の若い人たちには関係のない話で、俺たちの若い頃の、石油ショックだとかウーマンリブの頃の話ですが（笑）、それはただ単に、アメリカで白人と黒人のリズム空間が結びつくことによって、アメリカのポップスが複雑なリズム体系を獲得して、一躍、一瞬世界のトップに立ったってことにすぎません。ポップスの分野でね。確かに雅楽もガムランもすごい複雑なリズムで、そういった全てのものがあらかじめ民族音楽にはあるんですけど、それは人種とか地理とか宗教とかいったある囲い込みの中にある。ポップスっていうある特殊な商業音楽の中で、そういった異なったものがクロスしていく現場をこれから実際に聴いていくんですが、そうやってポップスとして異種の音楽が結びついて、歴史の中に顕在化した時に、アメリカがものすごいヘゲモニーを握ったわけです。黒人の複雑なリズムと、白人の進行する和声っていうものがアメリカでひとつになった時に、ものすごい複雑な音楽ができて、あっという間にぶっちぎりで、それ以外の国が全部リズム音痴になってしまいました。ヨーロッパもリズム音痴。フランスですらリズム音痴。イタリアもリズム音痴。で、イギリスもリズム音痴だ馬鹿野郎、って言おうと思ったら、ビートルズの大逆襲にあってヤベーってなったりとか（笑）。いろんなことがまあポップス史にはあるんだけど、えーと、それはともかくとして原論を押さえたところでちょっと休憩しましょう。

二〇世紀初頭のアメリカについて、
シート・ミュージックに見られる当時のポップスの特徴

はい、再開します。これから二〇世紀アメリカのポピュラー音楽を歴史的にたどりながら、そこで律動がどのように変わってきたかってことを検証していきますが、まず聴き取ってほしいのは、二〇世紀初頭のアメリカがわれわれの想像を超えていかにヨーロッパだったかってことです。

えーと、譜面を見てください●図版5。

これは、まあ、シート・ミュージックって呼ばれる、レコード以前の、最初の商品化

●図版5　"Forty-five Minutes from Broadway" by Geo M. Cohan

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

された大衆音楽です。レコード以前はこのように、ヒット曲っていうのはピアノ譜と歌詞が書いてある譜面の形で流通していました。二〇世紀初頭のアメリカの流行曲です。で、とにかく重要なのはね、ここにはまったくジャズの影響、ブルーズの影響が入っていない、ってことです。これはどういうことかっていうと、渋谷のジャズ講義★8に来た人なら覚えているかもしんないけど、われわれがフォスター★9なんかを聴いて、ああ、古き良きアメリカ、とか思ってるあれはアメリカでも何でもなくて、アイルランドだったりするわけ。

アメリカ合衆国とソヴィエト連邦っていうのは実験国家であって、もともとの単一の国民性だとか民族音楽っていうのは存在しません。そこに移民として流入してきたり併合されたりした人たちの文化が母体になってるわけで、この時期のアメリカ音楽はまだアイルランドだとか、ウェールズだとか、そういった音楽のファクターがそのまんま残っているのね。これ、譜面に強い人は見るとわかると思うんですけど、この譜面の特徴はね、拍子の書き方がかなりいい加減だってことです。

こういった曲のパターンってのはだいたい決まっててさ、イントロがあって、前歌みたいなヴァースがあって、で、ちょっと盛り上がるコーラスってパートがあって、でまたヴァース→コーラスってなったり、コーラス二回やったりして終わるんだけど、これよく見てもらえばわかるけど、イントロからフリに入る前、三拍子のはずなのに二拍し
[illegible]ここね、イントロからフリ、あとフリからコーラス

になるところで、一回律動が止まってグルーヴが乱れているんですよ。この最初の二拍はいわば、サンハイッていうフリね。ここからまた律動が始まりますよ、って掛け声で、それでリズムをつけて次のパートに入っていく。これ、用語ではアウフタクトって言って、拍の頭をリーディングする音なんですが、ひとつのメロディーを歌い終わっちゃうと彼らはそこでリズムが切れちゃうから、こうした音がないと安心して次に入れないわけです。このスコア集に入ってる曲はほぼ全部そういった構造を持っていて、つまり、音楽が始まったら常にタイムは流れてて、そのタイムをキープしてるからこういうフリがなくても、せーのでドンって入れるリズム感がまだ獲得されてなかったの。メロディーが止まった瞬間に律動も止まってしまって、ハイッて言ってもらわないと入れない。

★8…渋谷のジャズ講義
2002年3月から菊地・大谷で継続的に行われている「Jazz Logic Pataphysique」シリーズのこと。p.228に当時使った資料の一部を再録してあるので参照のこと。

★9…フォスター　Stephen Collins Foster（1826-64）
アメリカの作曲家。独学で音楽を修め、約200曲の歌曲を残す。「ケンタッキーのわが家」「故郷の人びと（スワニー川）」等。本文中では「アイルランド民謡」の代表のように取り上げられているが、彼の作品にはむしろ、同時代の他のアメリカ作曲家と比べてはるかに多くの黒人的な要素が含まれている。このことは前出のシート・ミュージック集などをさらってみれば理解できるが、講義では適当な音源を用意できなかった。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

で、ハイッて言った後にグルーヴが始まるわけ。今のわれわれのヒットチャートはそんなことなくて、ずっと単位時間をキープしながら流れてますよね。これは黒人音楽の特徴で、黒人がオーヴァーグラウンドするまでこんなもんだったんですよ、連中も。日本人はリズム音痴で気合いで詩吟だけど、欧米人っていうのはめちゃめちゃグルーヴしてるんだ、ってのはたかだかここ数十年の話で、二〇世紀初頭は欧米人ですら気合いで音楽をやってたってことですね。

二〇世紀前半のマジョリティ音楽、
白人ポップスの例

ちょっとじゃあそういった、白っぽい録音を聴いてみましょう。えー、黒人音楽の台頭によって、アメリカ音楽にまだアフリカの血なんかが入る前のポップス。ヨーロッパ人がマズルカとかで踊っている時の、大衆レヴェルのリズム感、周期律動ぐらいのレヴェルではどんな感じなのかってことで……。

■ Bing Crosby「Southern Medley」 ◆音源8

ビング・クロスビー★10です。

えーと、リズムもそうですけど、和声に注目して聴いてみるとケーデンスになってないのがわかりますね。メロディーに対してその場でラインを引いてくような形で、言ってみれば対位法に近い古典的なやり方でアレンジされている。機能和声のブロックの組

み合わせでパズル的に作るって感覚じゃないですね。しかもブルーノートなし、黒人的なリズムもなし。もう完全なアイルランド系のアメリカ民謡で、もしジャズがなかったら、未だにこういう音楽をわれわれはポップスとして聴いているし、未だにこういうものしかないと思ってこれを続けていたかもしれません。もし奴隷が黒人じゃなかったら……もし奴隷が日本人だったら面白かったでしょうね（笑）。

もうちょっといろいろと聴いてみましょうか。これはザ・ボズウェル・シスターズ★11といって、一九三〇年代にヒットした女性コーラス・グループです。

■ The Boswell Sisters「Cheek to Cheek」◆音源9

曲は「チーク・トゥ・チーク」で、作曲者はアーヴィング・バーリン★12。「ホワイ

◆音源8…Bing Crosby「Southern Medley」（S. Foster）「A Bing Crosby Collection Vol.1」

★10…ビング・クロスビー　Bing Crosby（1903-77）
　ワシントン州タコマ生まれ。歌手。1926年にポール・ホワイトマン楽団に入団。後に映画やラジオ、TV等でも活躍。

★11…ザ・ボズウェル・シスターズ　The Boswell Sisters
　コニー・ボズウェルを中心に、1930年代に活躍したジャズ・コーラス・グループ。

◆音源9…The Boswell Sisters「Cheek to Cheek」（I. Berlin）「The Boswell Sisters」

★12…アーヴィング・バーリン　Irving Berlin（1888-1989）
　アメリカの作曲家。ユダヤ人迫害から逃れてニューヨークに移住。「ホワイト・クリスマス」等、映画やミュージカルのための曲を中心に、1000曲以上の作品を残す。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

ト・クリスマス」を作曲した人ですね。はい、えーと、いよいよリズムがシンコペーションし始めましたね。さっきの曲に比べると、……あ、リズムじゃなくて、メロディーがシンコペーションね。リズムはまだ割りとストレートですが、ちょっと跳ねてる。タッタタッタッタタタタッタ、少し黒人ぽくなってますね。で、和声的にはまだⅡ－Ⅴの記号連結じゃなくて、フォークソングに近い。アーヴィング・バーリンっていう人は、ロシア移民なんですが、二〇世紀アメリカ・ポップス史のほぼ最初に位置する巨人です。一九一一年に「アレクサンダーズ・ラグタイム・バンド」っていう大ヒット曲を飛ばして、ラグの帝王って呼ばれました。ラグタイム、ラグっていうのは遅れる、ズレるってことです。

■ Frank Sinatra & Tommy Dorsey Orchestra「I'll Never Smile Again」 ◆音源10

これはフランク・シナトラ★13の初めての大ヒット曲ですが、えー、黒人音楽のかけらも出てきませんね。トミー・ドーシー★14楽団で、一九四〇年代初頭の演奏です。この時期はダンス・ミュージックのジャンルでは、かなり黒人による音楽がオーヴァーグラウンド化してきています。言わずと知れたスウィング・ジャズ・ブームなわけですが、渋谷のジャズ講義に来てくれた方はもう知っていると思うけど、その頃スウィングってのは、ベニー・グッドマン★14だとかアーティ・ショウ★14だとか、このトミー・ドーシーとか、アメリカの白人が作った新しいダンス・ミュージックだと思われていたわけですね。で、この曲で聴いてもらいたいのは、この後ろのチェレスタの音。ちょっと話が

それるかもしれないんですが、これ、星がキラキラ、って感じで、半音で動いてますよね。こういった半音で下がってくるみたいなラインはさ、フランスの近代音楽、ドビュッシーなんかの印象派が使った半音階主義の技法です。このことについてもいろいろ面白い話ができるけど、時間がないんで次（笑）。もう五〇年代に行っちゃう。

Patti Page「I Went to Your Wedding」◆音源11

パティ・ペイジ★15。えーと、今は基本的にヒットチャートに昇ったメイン・ストリームのポップスばかりかけているわけですが、これもヨーロッパの辻音楽師の、ギターの初期の楽器を片手に、街角で歌を歌ってた人たちの、シンプルなコードによる、モードとも違う二コードの曲そのままですね。まあ、要するに、こういった白人ルーツの音

◆音源10…Frank Sinatra & Tommy Dorsey Orchestra「I' ll Never Smile Again」(R. Lowe)『Love Songs』

★13…フランク・シナトラ　Frank Sinatra（1915-98）
歌手、俳優。持ち前の美声を生かし、「マイ・ウェイ」等の多くのヒット曲を生んだ。

★14…トミー・ドーシー　Tommy Dorsey（1905-56）、ベニー・グッドマン　Benny Goodman（1909-86）、アーティ・ショウ　Artie Shaw（1910-2004）
それぞれ、1930年代を中心に活躍した白人スウィング・バンドのリーダー。

◆音源11…Patti Page「I Went to Your Wedding」（Robinson）『Patti Page Best』

★15…パティ・ペイジ　Patti Page（1927- ）
オクラホマ州生まれ。歌手。ラジオでの活動が認められ、1948年にレコード・デビュー。「テネシー・ワルツ」等、多くのヒット曲を持つ。

CamScannerでスキャン

楽が、譜面で音楽が売り買いされていた時代から、アメリカではずっとポップスのサニー・サイドにあったということです。

ロックンロールとは？

今まで聴いた音楽の律動はもう真っ白ですね。五〇年代に入っても、ロックンロールがメジャーになるまではメイン・ストリームの方はだいたい真っ白。んで、実は白人が演奏している初期のロックンロールのリズムってのは、ひとつも黒くありません。ロックンロールっていうのは、渋谷でも話しましたけど、カントリー・ミュージックを高速化したものです。リズム＆ブルーズやジャイヴ・ミュージックの影響ってのはもちろん巨大なんだけど、ロックンロールがメジャーのチャンネルにのることができたのは、あれ、当時のリスナーにとってはカントリー・ミュージックを高速化・大音量化したものに聞こえたんだよね。実際にカントリーのレコードをものすごい馬鹿でかい音で、速い回転でかけるとロックンロールになります。たとえばバッハをどんな大音量で高速にして聴いてもロックンロールにはならない（笑）。だけどカントリーはなります。アレはまあよく言われることだけど、カントリーを愛好してたのは長距離トラックの運転手で、連中はその長い苦しい仕事を耐えるためにずっと覚醒剤を打ってた、と（笑）。覚醒剤を打ち続け、高速でトラックを運転し続け、スピードスピードスピードの中でカントリー・ミュージックが遅く聞こえてきて、かったるくなってきたと。で、ある日エルヴィ

スが出た時に、よく知っているものが高速でガーッて始まって、しかもかっこいいところだけ歌ってパンって勝手に終わって、うわーマジかっこいい（笑）ということで爆発的な支持を得て、ロックンロールの原型ができたという風に言う人もいます。

ロックと黒人音楽との影響関係というのはもう少し繊細な話で、実際二〇世紀の全てのポップスにはアメリカ黒人の血が混じってるんだけどさ、初期のプレスリーからプログレ、デスメタルに至るまで、ロックを成立させている根本的な衝動はブラック・ミュージックとは全然違うところにあるんではないか、ということは押さえてほしいと思います。ロックっていうのはヨーロッパ人が持ってたモノの高速化とか大音量化とか、簡略化とか畸形化って傾向の方が、ブラック・ミュージックとの関係よりも強いと思う。ロックの律動空間ってのはいくら黒人の影響を受けている、って言っても、ブラック・オリエンテッドのジャズやファンクとは全然違います。今日さ、後でアフリカ音楽聴きながらだとわかると思うんだけど、ロックってアクセントがガチンガチンって来ることで音楽が前に進むんであって、この講義の文脈で言えば、完全にアクセント言語寄りの律動でできている。これからさらにいろいろと聴いていきますが、アクセントとグルーヴが混じってピジンになったリズムの、その黒人側から出てきたものがどういった特徴を持っていたかってのが、二〇世紀後半のポップスとダンス・ミュージックを見る上でのポイントです。

CamScannerでスキャン

歌とダンスとの関係は？
西洋中世のダンス・ミュージック

えーと、もう一個の資料を先にちょっと見ましょうか。『歴史としての音』っていう中世研究の本です。この中に「ダンスダンスダンス」っていう章があって、それをコピーしてきましたので、見てください。これもね、とても面白い、素晴らしい原稿なんで、帰ってからぜひ読み直してほしいと思います。で、ここに何が書いてあるかっていうと、ヨーロッパでも民衆レヴェルでは、周期リズムによって踊り狂うっていう状態があった、ってことです。民衆は俗謡で踊り狂ったんだよね。街の広場とかで。で、教会で演奏されるような宗教音楽とそれはちょっと違っていて、それはバッハ以前から全然周期リズムによるダンスだった、ということです。教会で演奏されるのは合唱とかオルガンとかが中心で、中で踊り狂うようには設計されていないでしょ？　あそこで踊り狂ったらエコーで大混乱になってしまいます。でもやっぱり踊ってトランスしたい、っていうのは別にアフリカ人やアジア人じゃなくても、人間の共通の目的なわけ。で、そういう意味では、民衆レヴェルではヨーロッパでもダンス・ミュージックはあったと。で、俗謡によるダンス・ミュージックってのは、芸術音楽や教会音楽よりも早く周期性と踊りっていうものを取り込んでた、って話です。

合唱、歌ってのは口と言葉を使いますから、言語とかなり密接な関係があって、ダン

スは踊るから身体構造や運動性と関係があって、っていうことで、ダンスと歌っていうのは、関係があるようなないような、微妙なところですよね。歌がなくたって音楽だけで踊ることもできるし、歌いながら踊ることもできる。だから踊りと歌、っていうことに関してもまったく別に一章を設けて考えなければいけないような部分はホントは音楽史の中にあるんだけど、まあそれについてはこの本にもチョコチョコっと書いてあります。この舞踏病について、とかさ、ホント面白いんで読んでみてください。はい、こういった、音楽における言語性と運動性の差っていうのは微妙なところですが、そこにさらにさっき言った言語上の周期リズムと、アクセント・リズムっていう時間の観念とか、近代になって出てきたクロノス的な時間とか、いろんな問題がない交ぜになってダーッと二〇世紀になだれ込んでいくわけです。二〇世紀初頭においては、アメリカのダンス・ミュージックも今聴いてきた曲みたいにゆっくりとしたスウィートなものが中心で、ワルツだとかフォックス・トロットっていうヨーロッパのリズム・パターンから外れないで、一曲の踊りのアクセントが全部決まっているものばかりだったんですね。聴き手もそんなんじゃないと踊れなかったし、基本的にウィンナーワルツと変わらない。曲中を通してカップルが同じステップで踊るっていう形式のダンス・ミュージックです。

これがさ、黒人音楽の擡頭によって変化してくるんです。まず第一陣はビバップで、その次に大きかったのがモードとファンク。丁寧にやっている時間がないんで駆け足で行きますが、ビバップ聴こう。ここまでの流れわかりますよね？　一九三〇年代くらい

からアメリカでは、ビッグバンドっていうサウンド・システムによって、黒人的なフレイヴァーを振りかけられたポップスが演奏されるようになって、スウィングだとかストンプだとかいろいろ出てきたその途中に、第二次世界大戦があって、そこでビバップという音楽が爆発します。面白いからできるだけ大音量でビバップ聴こう（笑）。

Charlie Parker「Ko-Ko」◆音源12

はい、ヘロインによってジャズが発狂した瞬間です（笑）。すさまじいスピード感。打ち込みとしか思えないデジタル・リズム。高速BPM。しかも正確なドミナント・モーションの連続によって、無調に近いほど調性感を離脱して、転調に転調を重ねて帰ってくるこの精密さ。これがビバップの特徴ね。この曲は「チェロキー」ってスタンダードのコード進行を基にして、そのコード進行から導き出される音を、もうこんな風に縦横無尽に使って演奏をしています。要するにスポーツと同じで、あるルールの中で互いに技を駆使してゲームを繰り広げるわけですよ。で、音楽がスポーツ化するとまず何が起こるかって言うと、演奏が長時間化します。で、互いに競い合うことによって、相手を振り切るために新たな技術・概念がどんどん開発されていって、音楽的に複雑化してゆきます。ビバップってのは第二次世界大戦に従軍しなかった黒人ジャズ・ミュージシャンによって作られ、発展した音楽です。スウィング・ジャズが戦時下のアメリカを支える音楽として採用されたのと期を同じくして、一部の黒人ミュージシャンがアンダーグラウンドで先鋭化し、身内だけでこのような音楽の実験を始めた。この成果は本当

に巨大で、まさに革命と言ってもいいものです。ビバップによる変革をひとつひとつ確認していくとほんとキリがないので、そうですね、ビバップの和声的な特徴に関しては次回の「モード」のところで、もう一度おさらいします。もう一回聴きながらね。で、ここでは「律動」関係の事柄だけ指摘しておくと、演奏がプレイヤーによるゲームになって、曲って単位が曖昧になったこと、及び、ドラマーがサックスやトランペットなどの演奏に影響されて、自由にビートを刻むようになったことで、フロアにいる人たちがその曲に合わせて定型のステップを踏めなくなってしまいました。ここに、現在のダンス・フロアへと繋がる非常に黒人的なフリー・ステップ、フリー・ダンスの萌芽を見ることができます。

◆音源12…Charlie Parker「Ko-Ko」(C. Parker)『Now the Time』

★16…マイルス・デイヴィス　Miles Davis（1926-91）
イリノイ州生まれ。ジャズ・トランペット奏者、作曲家、バンド・リーダー。1944年にジュリアード音楽院に入学、並行してハーレムのミントンズ・プレイハウスのジャム・セッション等に参加、チャーリー・パーカーのバンドに加わり複数の録音に参加する。48年、リー・コニッツ、ジェリー・マリガン等と共に9重奏団を結成。『クールの誕生』を録音する。その後もハード・バップ、『カインド・オブ・ブルー』に代表されるモード奏法、ギル・エヴァンスとのコラボレーションによるオーケストラ作品、エレクトリック楽器の導入や、ロック、ファンクへの傾倒、テオ・マセロとのライヴ録音の編集による作品の製作等、常にジャズの歴史の先頭にあり続けた。

CamScannerでスキャン

えーと、時間がないんで、そうだな。ここからマイルス・デイヴィス★16とジェームズ・ブラウン★17を交互に聴くことによって、こうやって二〇世紀商業音楽の中に現れた黒人的なリズム空間の推移をざっとたどってみましょう。

この二人を見るだけでもホント面白いから。ビバップによって演奏時間が長期化し、ゲームのルールに従っていさえすれば個人が好きなだけ長時間演奏し続ける＝踊り続けることができる、って考え方が現れました。で、そのゲームのルールってのはどんどん複雑になっていったんですが、そのゲームの基盤には相変わらずスタンダードのコード進行ってものが置かれていました。ヨーロッパ的なドミナント・トニック運動の力で演奏を進めていたわけで、音韻構造的にはバッハと変わりません。一九五〇年代いっぱいまで、モダン・ジャズではこうした演奏のあり方の探求が続きます。で、このシステムに飽きちゃったマイルスが、新しい演奏の仕方をギル・エヴァンス★18と組んで考えます。えー、これまでも何度も出てきた「モード」。モード技法によるジャズの演奏、という音楽を提示します。

モードの登場

■ Miles Davis「So What ?」◆音源13

はい。これ、コードが進行していません。一発で繋留している音楽で、これはこれまで音楽を進めるために必要と考えられてきたドミナント・モーションの力とは違うとこ

ろに音楽のエネルギーを求めています。不協和が協和に解決する力を利用して音楽を進める、っていうことがこれまでのアメリカ商業音楽の基本中の基本だったとしたら、これは大きな変化で、これによって白人的なソング・チューンからさらに離れた空間で演奏を行うこと、音楽を作ることの可能性が開かれました。ソングからどんどん逸脱していって、この時の和声・旋律的な特徴ってのは次回詳しくやりますが、律動の面から見るとここに後のファンクからディスコ、さらにハウスまで繋がる要素が現れています。ある周期運動の繋留と反復のリズム空間。因みにちょっとだけ触れますが、マイルスはこのサウンドからこうした方向に六〇年代から進んでいきます。

■ Miles Davis「Prince of Darkness」◆音源14

★17…ジェームズ・ブラウン James Brown（1933 - 2006 ）
サウス・カロライナ州生まれ。歌手。1956年に「プリーズ・プリーズ・プリーズ」でレコード・デビュー。別名〈ソウルのゴッド・ファーザー〉。

★18…ギル・エヴァンス Gil Evans（1912-88）
トロント生まれ。編曲家、ジャズ・ピアノ奏者、作曲家、バンド・リーダー。ルイ・アームストロング、デューク・エリントン、レッド・ニコルス、フレッチャー・ヘンダーソン等に加え、ラヴェル等のクラシック音楽の影響を受け、アレンジャーとしての活動を始める。1933年に自己最初の楽団を編成。その後クロード・ソーンヒル楽団に参加。48年にはマイルス・デイヴィスの9重奏団の音楽監督として「クールの誕生」のレコーディングに参加。後にマイルスの作品「マイルス・アヘッド」「ポーギーとベス」「スケッチズ・オブ・スペイン」等でオーケストラ・アレンジを手掛ける。

◆音源13…Miles Davis「So What ?」（M. Davis）「Kind of Blue」

◆音源14…Miles Davis「Prince of Darkness」（W. Shorter）「Sorcerer」

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

リズム的にも旋律・和声的にもどんどん細分化を進めていって、ほとんど無調ギリギリまで隣接した形で即興演奏を複雑化していくんですが。うーん、やっぱむちゃくちゃかっこいいサウンド（笑）。これ、モードとコードの融合ってことで、この時代のジャズ史を見ると、同時期にはフリージャズと呼ばれたムーヴメントが起こってて、こういったものはみな音楽の中の黒人性の追求の一種と考えられます。が、ここではフリーじゃなくて、ファンクの帝王、ジェームズ・ブラウンがこの時期何をしてたのか？　ということを聴いてみましょう。マイルスが『ソー・ホワット？』を出してモードで演奏し始めたその頃、ＪＢはこんなことやってました。

James Brown「Please, Please, Please」◆音源15

はい。これ、マイルスと比べてどうですか？　声は黒いですけど、曲の構造的にはロッカ・バラードで、オールディーズですよね。この頃ＪＢはこういった曲を歌っていました。ソウルではありますが、まだファンクのファの字もない感じで。で、その後は……、

James Brown「Papa's Got a Brand New Bag」◆音源16

有名な曲ですね。これは、まあ、4度で進行しています。F7, Bb7, F7, C7, Bb7, F7っていう形の、俗に言うブルーズの進行です。これまでさんざん話した、最初から最後までドミナント7thだから解決しない、解決しないっていうことは落ち着かない。だから、ずーっとグルーヴしたい衝動が演奏で続く、という形式を和声的にも持ってるし、

リズム的にも持っています。こういったサウンドをアメリカ黒人はブルーズ時代からがっちり持っていたわけですが、でも、これもまだファンクではなく、リズム＆ブルーズですね。で、ここからJBは一気にジャンプして、こうなります。

■ James Brown「Sex Machine」◆音源17

ゲロッパ！（笑）。はい。コードが一歩たりとも動かずに、ドラムス、ベース、ギター等によって作られるリズム・パターンがずーっと反復しているだけ。で、その上で叫んでいるだけ（笑）。ま、途中にブリッジとかあって、そこでパターンの変化はありますが、こうやってどんどんミニマルに、周期性のあるリズムをぐるぐる回しているだけで興奮することができるってことにJBは気がつくわけです。超クール。

◆音源15…James Brown「Please, Please, Please」（J. Brown）「The Best of James Brown」

◆音源16…James Brown「Papa's Got a Brand New Bag」（J. Brown）「The Best of James Brown」

◆音源17…James Brown「Sex Machine」（J. Brown）「The Best of James Brown」

CamScannerでスキャン

音楽史的に言うと、このあたりを聴いてマイルスはびっくりするわけです。何だこの黒さは！　ってことで。俺も黒いと思ってたけど、こいつの黒さはすごい、と。JBがR&B、ソウルをやっていた時ぐらいは、まあこんなもの白人の音楽にちょっと黒人の味つけをしただけじゃないか、ってマイルスは馬鹿にしてたと思うし、実際、五〇年代のアメリカの黒人ポップスってのは、さっき聴いたアイルランド民謡から流れてきた、アメリカの古い小唄みたいなコード進行と歌の形式をちょっと入れて、軽くこぶしを回してちょっとブルーズフィーリング入れたのが、さっき聴いた「プリーズ・プリーズ・プリーズ」とかの初期の黒人ポップスだったのね。マーヴィン・ゲイ★19も最初は蝶ネクタイつけてスタンダードとか歌ったアルバムを作ってます。

マイルスはそういったところからいち早く抜けて、モードって技法で真っ先に黒い空間を作り出した。で、そこから、周期的なリズムを設定して音楽をシンプルに、ミニマルにしていくっていう方向じゃなくて、和声的にも律動的にも一種、現代音楽的な複雑さへといったん向かっていきます。それが先ほど聴いた六〇年代マイルス・クインテットの時代です。次回やるモーダル・アウト、リズムも微分的っていうか、最小単位だけが決まってて、パルスをキープしてればその上に何でものせれるっていうような形で、被分析的でありながら、非常にミステリアスな音楽を作っていきます。

その間にJBはさらにこういう形で……

■ James Brown「There Was A Time」◆音源18

はい。十六ビートですね。で、ずーっとミニマルにループしている。もうここで彼は、一小節あれば音楽はできるっていうことを発見したわけです。あるパターンをとにかく繰り返していれば、何時間でも俺たちは楽しく演奏できるんだ、お前たち白人はどうだか知らないけどよ、ってことを前面に押し出して音楽を作るようになってしまいました。もちろん、これ、白い粉の力は借りています（笑）。そして日常的な苦しみの力も借りている。プールには入れません。レストランにも入れません。ドライヴインでトイレに入ってもヤな顔されてしまうような日常的な地獄。そして、それから逃れるための白い粉。それとセックス。で、おとなしーく普通に生きてても、何でかヴェトナム戦争に飛ばされてしまいます。どこだかわからない密林に行って、いつ地面の中から竹槍を持っ

★19…マーヴィン・ゲイ　Marvin Gaye（1939-84）
歌手。1961年にモータウンからソロ・デビュー。71年のアルバム『ホワッツ・ゴーイン・オン』等でニュー・ソウルの旗手となる。

◆音源18…James Brown「There Was A Time」（J. Brown）『The Best of James Brown』

た東洋人が飛び出してくるかわからない、という恐怖、そしてそれを迎え撃った時にはもう殺人を犯しているという罪悪感。帰ってきても働き口がありません。帰ってくると、時折思い出すあの人を殺したという記憶――。しかし、そんなものから逃れるためには一小節あれば充分なんだということをアメリカの黒人が気がついたわけですよね（笑）。そんな別に複雑なコードだとかなくっても、一小節がグルーヴすれば、それでいいんだ。これがファンク・ミュージックの発見です。この黒さ。

で、もう一回マイルスを見とくと、やはりマイルスはこのあたりのことをはっきりわかっていて、さっきの「プリンス・オブ・ダークネス」的なサウンドから急展開して、ビートをシンプルにして前面に押し出して、これまでのモーダル・アウトなサウンドも上手いこと取り入れて、こういった音楽を作ります。

Miles Davis「Spanish Key」◆音源12

『ビッチェズ・ブリュー』の中の曲です。和声的にはこれ一応Eっていうコードなんだけど、キーボードがその上に複雑にレイヤーされてて、最終的にはもう何を弾いてもいいって状態です。で、ビートのフィギュアはシンプルなんだけど、ミニマルな反復じゃない。JBは一小節の反復だったけど、反復っていうよりも、ずっとベースがパルスを出している上で好きにやるって形です。このビートってのはロックのリズムって当時の批評にはだいたい書かれてるんですが、それは正確じゃない。ここにあるのは、和声の変わり目や旋律の変わり目が拍のアクセントとシンクロしていない、きわめてアフリカ

的なアメリカ音楽の作り方であって、このようなグルーヴ言語的な音楽が、ＪＢやマイルスの十六ビート・ファンクになって、初めてアメリカの商業音楽の中にはっきりと現れてくるってことです。

ヨーロッパのワルツやポルカやマズルカっていうダンスやリズムにはさ、強拍に強迫的な密度があるのね。これはストレス・タイムド・ランゲージに関係があって、ガツンガツンとこういう風にアクセントをキープしなくちゃならない音楽です。で、ヨーロッパの歴史をもっと前に遡ると、基本テンポをキープしてぐるぐる回るっていう周期性もなくて、あ、もちろん人間のやることですから、特にダンスをする時なんて周期性が必ず生まれるから、そこに完全に周期性がなかったわけじゃないよ。ただ、近代になって

◆音源19…Miles Davis「Spanish Key」(M. Davis)『Bitches Brew』

音楽の中に周期性を設定した時に、それまで強拍によって音楽を進めてきた人たちが作った周期だから、周期の頭に強拍が強迫的に打ち込まれることになった、っていうことです。

ところがアフリカの言語、シラブル・タイムド・ランゲージの言語には、強拍と裏拍の差がもともとすごく少ない。たとえば、ンタンタンタっていう風に、裏裏でとれる言語でできていて、だから強勢拍言語であるヨーロッパ人が作った周期と、アフリカ人が作った周期は異なった構造を持つことになった。で、後者の方がリズム的には非常に自由に、複雑に展開させて音楽を作ることができるんだけど、どっちが良い悪いじゃないよ。ただまるっきりアイデアが違ったってことで、そういうことで言えばヨーロッパ人はリズムの代わりに和声を複雑に発展させることで、音楽を進行させる力のヴァリエーションを作っていったんですよ。で、そのコードの進行も、進行の変わり目が必ず拍子の頭に来る、っていう形をとっていました。ここまでがバロックの時代にでき上がったことで、で、それはホントマジ真っ直ぐ二〇世紀の真ん中頃まで繋がってきています。こうしたリズムの形が変わって、どんどんポップスの中に黒人的なリズムが混在してきた、ってのはつい最近で、要するにさっきやったジェームズ・ブラウンあたりからじゃないとはっきりしてこない。まあ、今から見ればモダン・ジャズのフォー・ビートにもその徴候が現れているんだけど、現在のハウスとかテクノに繋がってくるリズム空間がはっきりしたのがそのあたり、ということです。

ジェームズ・ブラウンだって最初はブラックチャート・オンリーの、言ってみればアングラだったんだよね。アイダホに住んでる大学生とかは聴けなかった、と思うんだけど（笑）。だけど、プレスリー以降ずっと定着してきた黒人のパワーっていうのが、六〇年代の公民権運動あたりから、ブラック・ナショナリズムとして爆発することで、黒人音楽もヒットチャートに入る。要するにダンスチャートだとかブラック・ミュージックのチャートじゃなくて、音楽産業のど真ん中にあるビルボードのメインのチャートに入るような時代がやってきて、で、その十六ビートの音楽によって、裏と表が自由に行き来できる、今に繋がってくるリズムの状況ってのがはっきり押し出されるようになったってことです。そうやってできた音楽のリズムが今のアメリカのビートなんだけど、できたのはほんと六〇年代後半で、元からそうだったんじゃ全然ないっていうことは一応歴史的には押さえといてほしいな。アメリカにおけるアフリカとヨーロッパって話はさ、もっと詳しく言えば白対黒っていう単純な図式じゃ全然なくて、アメリカに来るまでに一度南米を経由しているし、アメリカもともとヨーロッパの植民地なんで、フランスとスペインとイギリス、カトリックとプロテスタント、それにユダヤ移民のことだけ考えても全然違います。白にも黒にもいろいろあって、実際その複雑な陰影は二〇世紀のポップスに直接現れているんだけど、この話も細かくやるとすごい時間がかかるので、飛ばします。

訛りについて、二一世紀の律動、終わりに

今はとにかく、一拍を四分割するようになって裏表が自由になった。で、その自由さと周期性というのがコードを進行させないっていうことと手を組み、ファンク・ミュージックの大爆発が起きたってことを押さえておいてください。

で、またもや先に言ってしまうと、二〇世紀中にもはやそうしたリズムも消費されてしまって、今やもう周期性のあるかっちりしたビートも飽きてしまってるんだよね。リズムの細分化っていうのが十六分音符において一回止まっていて、で九〇年代に入って、六連符だとか奇数連符だとか、訛りっていう問題が浮上してきているってことです。これこそ僕が今もっとも教えたいところで、リズムの問題の最先端で、ついでに和声の話にアナロジーすると、これは機能和声じゃなくて無調及びカスタマイズされた和声によってポップスとかダンス・ミュージックが作曲できるか、っていう話になります。まあ、訛りが浮上してきている、ってのは僕は九一年くらいから一〇年間言い続けてるんだけど、これまで誰にも相手にされませんでした（笑）。

やっと最近になってちょっと相手にされるようになってきましたが、実はやっぱり相手にされてないかもしれません。もうさ、確か九一年の「プレイヤー」誌のインタビューで、ダンス・ミュージックは微積分やフラクタルに向かう、それでみんな踊れるよう

になるに決まってる、って言ったんだけど、編集者がみんな頭からハテナが出はじめて（笑）。で、実際にサウンド聴かせて、これ四拍子なんですよ、とか言ってもみんなゲラゲラ笑うだけで、とてもつらい時代でした（笑）。

　訛りの問題っていうのは、リズム上の音組構造上の訛りの問題だけじゃなくて、たとえばブルーノートも十二等分平均律に対する訛りだったわけで、つまり訛り、っていうのは複数秩序が組み合わさった時に、その複数秩序を同時に複数的に叙述できればそれは訛らないんだけど、複数の秩序を単線的に叙述した時に必ず起きる事象なわけ。そういう形の訛りっていう問題は、むしろこれからいろんな側面にとって重要になってくる。リズムっていうのは実はわれわれは、正確に演奏されてるって信じてたんだけど、本当に正確に演奏されてる音楽は実はけっこう少なくて、今完全に機械によって演奏されるようになって初めて、たとえば、ビートルズの音楽っていうのは中学生の時めちゃめちゃ正確に聞こえたのに、今聴くとリンゴ・スターももう揺れ揺れ、でなおずっとしているんですが、まったく相手にされなかったそんな時代もやっと終わり、世紀になって何となく相手にされてきたかなーと思ったと同時に神経症発症、ますますならないのかですね（笑）。

　そういう感じで、次回は一回、「旋律・和声」に戻って、いよいよモードに入ります。今日やったこととモーダリティーは密接な繋がりがあるんで、一回セットで覚えるといいかもしれません。ってことで、お疲れさまでした。

サンバと柔術は咀嚼されたか？

ブラジルの音楽とブラジルの格闘技が、コーヒー以上の輸入物になった年に

菊地成孔

音楽に国家規模の特性を見出そうとした時には、いわゆる整数的、デジタル的に解析不可能な「訛り」だとか「揺らぎ」を採集、分析していくことになるわけで、訛りや揺らぎというのはリズムにもメロディーにもハーモニーにも（配分量に差こそあれ）等しく含まれるものとはいえ、ブラジル音楽においては、その多くがリズムに集中しています。

訛りを形成しているリズムの構造は、一定時間の三分割と四分割（要するに同じテンポの三拍子と四拍子）の同居ということで、この二つは割り切れませんから同時に走らせると、雑に言うとバグるわけです。どっちつかずになる。それを単一線的に、つまりたとえば両手で別々に叩くとかでなく、口で歌うとする。そうするとこれは英語と日本語を「同時に」話すようなもので、つまりそれは「訛る」わけですが、さてこれはブラジル音楽の特性かというとそうではなく、これは「訛り」の統一的な原理なわけです。複数秩序の混在の、単線的叙述によるバグ。ともったいつけて書くとこういう具合。あまねく世界中の民族音楽がこのメカニズムで「訛って」いる。と言えます。

さてその中でもブラジルの特性は何か？　これはリズミックな訛りの原典であるアフリカ音楽と比較するとわかりやすいのですが、アフリカ音楽というのは「訛っていない状態」つまり、複数秩序の整数的、デジタル的な調和状態（コスモス状態）というのが前提に置かれます。

さっき三と四は割り切れないと言ったばかりですけど、全体を一二にして、三の集合を四つと四の集合を三つにすれば、奇麗に割り切れます。そして、多くのアフリカの音楽は、このコスモス状態から始まり、ゆっくりと訛りを加えていき（このことを俗に「溶ける」と言ったりします）、まったく別の整数的コスモスに変化させるわけで、要するにメタモルフォーゼですが、すごく乱暴に言うとブラジル音楽の訛りは、この「溶けてる最中」を定着させたものです。全体を細分化させて公約数を探す。という数学的な煩雑さを放棄しています。

とはいえ、まだここに到っても、これはブラジル音楽の唯一の特性ではありません。こうした側面はそれこそ日本の津軽三味線の中にも見出すことができる広範なもので、では、ブラジル音楽の強い独自性は何かというと、これは一転していきなり手軽に採取できるのです。

まず、掌をテーブルの上に置いて、薬指から親指に向かって一、二、三、四とメトロノームのように均等に何度も繰り返して打ってみてください。

楽器経験者ではないほとんど一〇〇％の人が、均等には打てず、親指を経由して薬指に

戻る時に若干の遅れが出ると思います。厳密に言うと、最初の三本が親和度の曖昧な三拍子を形成し、親指だけが四拍子の四つ目に近接しているわけで、これは三拍子と四拍子の混在による訛りの、もっともイージーかつあけすけな実現です。

しかしさて、しつこいようですが、これもまた、日本の祭り囃子の鐘等に見られるリズムであって、ブラジルに特化されてはいません、このあと実際、タンボリンなどのブラジルの民族打楽器を、この指の動きそのまんまで演奏するに到り、ここにやっとブラジル音楽の独自性が立ち上がるわけです。要するに、実際に直接こうやって演奏しているわけです。

人体工学的だと言う以上に、何とイージー。何とあけすけ。何といい加減。そして何とシンプルで肉体的な快感の優先。最高に力みながら最高に脱力している。そんな感じです。アフリカの高度に整数的なコスモスは、こうしたイージーさと無縁で、実際、（あくまで相対的な比較の上でですが）かなり脳的なものです。全ての民族楽器が、肉体と楽器の噛み合わせによる快感で成立している側面は否定できないとしても、指で叩いている感じそのまま等というあけすけに直接的な現象からはアフリカ音楽の整数的コスモスは生まれ得ません（これは、ジャンベ等のアフリカ民族打楽器を実際に演奏してみればすぐに体感できます）。言うなればブラジル音楽は溶けた状態の、曖昧で力強い放置の定着という意味で、基盤にカオスが置かれているわけで、この安易にして深淵なカオスこそブラジル音楽の全てではないかな？ と思います。

そしてこれは、アフリカ音楽がほぼ世界中の音楽（ロック、ファンク等々）にエッセンスとして浸透しているが故に、アフリカ音楽それ自体は黙殺（されてはいませんが、ブラジル音楽に比べたら同然でしょう）されているのに対し、ブラジルの音楽は、そのカオスの深遠であけすけな魅力によって、永遠のエキゾチシズムとして全世界でポピュラー化していているという事実にも直結しています。

しかも、これはあくまで原型の構造であって、原型は発展していくわけですが、原型がカオスであるブラジル音楽の訛りのビルディングは、もう、とてつもないことになっていきます。アフリカ音楽がミニマル・ミュージックと結びついたような、複雑さを上げれば上げるほど緻密で数学的な秩序が見えていくベクトル（九〇年代トランス的）を持つのに対し、ブラジル音楽に局部的に散見される、呪いか酩酊状態としか思えない状態は（六〇～七〇年代サイケ的）ベクトルすら持たない永遠の混沌を感じさせます。

具体的音源を挙げれば、極めて有名なものではエグベルト・ジスモンチの『CIDADE CORAÇÃO』という、昨今のブラジル音楽マニアのマストアイテムがあるのですが、それの「ファゼンド・アルチ」「ダンシン・ピアソラ」というトラックにおける、全ての感情が熱消毒されて酩酊しているような、酩酊と覚醒の同居が至極当然であるような、地味ながらもよく聴くとすさまじいリズムの揺らぎがあります。

これは、一人の多重録音によるもので、多重録音機というのは、その性質上、個人の身体的揺らぎや訛りを明晰に記録する装置としての側面がありますから（実際、西洋音楽的

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

技術の訓練をした者でも、アナログの多重録音機に演奏を重ねていけば誰であれ個人的な揺らぎは記録されます）いわゆる「人間は全て一人、一民族音楽」といったようなインターナショナリズムな発想で切ってしまえばそれっきりですが、こういった音楽が、きわめて個人的な前衛作品や、酔っぱらって作った珍盤。狂気の記録。といった認知ではなく、名のある音楽家のポピュラリティのある作品として発表され、販売され、名作として認知される土壌は、もうブラジルとしか言いようがありません（因みにこれは子供をテーマにした、ミュージカルみたいな作品の一部です）。

もちろん、全てのブラジル音楽が一様にリズムの訛りを持っているわけではありません。アシェーと称されるポピュラーなディスコ音楽といわゆるボサノヴァやMPBではだいぶ違います。しかしこうしたリズムの訛りの立脚点になっている風土的、伝統的土壌がブラジル音楽には一貫して流れています。「光と闇、聖性と俗性、倦怠と熱狂、生と死、演技と真実、三拍子と四拍子、こういった両極を全て強烈に取り込んで煮えたぎる、カオスとしてのラテン性」などとレコードの解説コピーみたいに書いてしまうと安易ですが、リズムの訛りはその発現の一形態であって、それがシュラスコであれ、中南米文学であれ、ブラジル文化全てにあまねく存在しているエッセンスであることは、たとえば、九二年にアメリカのコロラド州、デンバーで世界デビューを果たしたグレイシー柔術の、日本における咀嚼のされ方ひとつ取っても、鮮やかに浮き彫りにされています。

グレイシー柔術は、簡単に言うと、日本の柔術のブラジル土着発展型の競技ですが、ア

ルティメット大会という、現在では世界的に定着した、ノー・ルールによる決闘に近い格闘競技で連続優勝を果たし（しかも、暴力的でなく、奇麗に勝っていたものですから）「柔術のためなら死ねる」等のコメントによって、最初は「日本人が失ったサムライ精神が地球の裏側にあった」とか「柔よく剛を制す精神の理想形」とか「反近代からの黒船」等と、極端に美化されて評価されましたが、技術を研究されて負け始めるや否や、異常に金に細かいこと、その大会が結局はグレイシー主催の出来レースだったこと（いわゆる八百長ではない）等が次々と暴露され始め、一気に評価が転落しました。この最高から最低への転落劇、中でも、一族最強と言われたヒクソン・グレイシーの「真の世界最強」「まるで僧侶のような悟り」「高い精神性」という信仰にも似た評価からの「大した演技者」「もっとも優れたプロレスラー（自己演出という意味での皮肉）」「金の亡者」「負けそうな相手との対戦は巧みに避けるインチキ野郎」という極端な反転、そして、ここが重要なのですが、日本の格闘技ファンは、それをそのまま落ちた偶像として葬り去ったのではなく、一種のカオスとしてそのまま認知した気がします。グレイシーが残したものの中で最大のものが、実はこのブラジル的なカオスの咀嚼レッスンだったと言っても良いかもしれません。

主に陽光による、強烈すぎ、シンプルすぎるコントラストが、強烈さそれ故に混在してしまう。この感じは日本の風土からは、精神的にも地理的にももっとも遠いもので、だからこそ強いエキゾチシズムを生んでいたのでしょうが、九〇年代に入り、格闘技ファンが

CamScannerでスキャン

グレイシー柔術を咀嚼し、音楽ファンがブラジル音楽を咀嚼している現在、いよいよ最後の秘境が消えていく感じもします。イギリスがいつまでも、ロンドン橋と衛兵の交代だけの国なら良かったとは言わないまでも、昨今のブラジルブームは、ちょっとサウダージですね。僕は。

（『Switch』Vol. 19, No.8「ブラジル特集」より）

CamScannerでスキャン

二〇〇二年六月一七日

第9講　旋律・和声 V

La Sci
della malinconia
e la sensualità

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

レジュメ＃9

モード。そしてコード。

モード系のファッション、「今夜はハメ外しモードで行くぞ〜」、プリン・ア・ラ・モード、脱コード化社会、掃除機の自動巻き取りのコード、コードネームはさそり。これらは全て、音楽における「モード」と「コード」というテクニカル・タームと語源を同じく持つ。

現在、それらは「旋律」と「和声」を指すことになっているが、ギリシャ時代には律動にすら「モード・リズム法」という「一種のコード」が存在した。現在、十二等分平均律による調性確立の都合により七種に分類されている「チャーチ・モード」は、記録によれば発現当時は一四種とも二八種とも言われており、それぞれにギリシャの各民族名がついていた。現在選択されている七モード名の選択基準については歴史家は口を揃えて「謎のままである」と言う。

垂直と水平、重畳と拡散、短期記憶と長期記憶、流行と普遍。モードとコードは、カインとアベルのようにして、男女の一卵性双生児のようにして、そして、コードとモードのようにして、相互関係性においてわれわれを翻弄する。バークリー・メソッドの大半が、この両者の相互関係性の整合につい

て費やされ、それが業績でも限界でもあるという事実（後続する「カウンター・バークリー」的な音楽理論のほとんどが、その限界性を突くことを中心視座に置いている）、それを理解できるかできないかでバークリー・メソッドの咀嚼力が決定すると言ってもいい分水嶺。

第九回である今回と第一一回の二度に渡り、これまで学習してきた「コード」への対立概念でもあるが如き「モード」の登場と、その統合（こうした見え方が前述するバークリー・メソッドの限界性なのだが）を行う。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

モード、
モードによって二〇世紀商業音楽が得たもの

ハイ、おはようございます。えー、今日は「旋律・和声」の五回目です。今日は、モード、ないしモーダリティーと称されている概念に関してざっとやっていきたいと思います。例によって、今でこそ落ち着いてしゃべっていますが、最後の三〇分は「ファンカーゴ」の宣伝みたいになっている可能性があってですね、「ファンファンファンファンファンファンカーゴ！」★1って（笑）。

なるべくそうならないように……あっ、今のうちからファンカーゴでやっておけばい

★1…ファンファンファンファンファンカーゴ！
早口でしゃべりまくるそんな車のCMがこの頃あったのです。

いのかな、大谷君。で、だんだん最後にゆっくりになって終われば、みんな安らかに眠れるかもしれないね。あと、ツアー帰りなので皆さんにお土産があります。これ。「赤福」（笑）。なぜに京都に行って「赤福」なのか？　そうです。適当にキオスクで買ってきただけっていうことですけどね。

はい（笑）。えー、モードという言葉を聞いたりしたことがある方も多いと思います。この講義でも、すでにこれまで何度もモードという言葉が出てきて、その度に「後で詳しくやります」っつって飛ばしてきたので、かなり気になっている人も多いかと思いますが、ここで言われている「モード」っていうものはですね。えー、ファッションとかのそれではなくて、音楽上の用語です。

モードという概念は、相当強力なものです。強力なものって言うか、たとえば、えーと、二一世紀二〇〇二年現在のわれわれを取り巻く音楽状況を考えた時に、もちろん今まで勉強したコードね、コードが進行するコーダルな音楽というのが大基礎としてありますけども、今、われわれがだいたいクールだとか考えているサウンド、ものすごい大雑把な言葉遣いですけれども、「これってクールじゃん！」って言われるものの大半は、モーダリティーから派生したものだ、と言っても過言じゃない部分が、趨勢としてあります。今日はそのモードというものの概念的な側面と歴史的な側面、それに実学的・構造的な側面をやっていきます。で、多分これは次回になると思うんですが、その後、それがどういった発展をして、われわれがモーダル・コーダルと言っているモーダル状態

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

とコーダル状態の融合にまでたどり着くか。そのサウンドの勉強をするとこれまでやって初めて完成を見るわけですけれども、まあそれを二時間半でやるにはやっぱり最後はソアンカーゴになるよねぇ。しかし、モーダル・コーダルまでいっちゃえば、二〇世紀商業音楽の、和声・旋律の側面についてはほぼだいたい、一九九〇年ぐらいまでは完璧に押さえられるようになります。サンプラー以前のことは全て網羅したことになりますね。

復習《音響＋平均律による記号化・体系化》

えーとね、まず簡単に、もんのすごい大雑把に概念をまとめます。最初に思い出してほしいのはまだ中世ヨーロッパなんですが、まず最初に音楽ができた時、これ、えー、旋律がありませんでした。音程しかなかったですね。そのきわには、詩篇歌唱の初期、えーつまり、古代ものの音楽っていうのは音程のない声明な部分と、ある音程を全員でユニゾンするというところが、ドミナントとトニックに分かれて存在していたんですね。その当時はまだ旋律もありませんでした。旋律もない、いわばひとつの巨大な音響情報。音程が一個あるっていうだけでものすごいありがたかった時代から、音楽は始まっています。そっから次の段階に旋律が来ますね。そこを板書しておきましょうか。板書：「音楽」＝「音響」

はい。そっから最初に生まれるのは、旋律です。グレゴリオ聖歌のことは何度も説明しましたし、実際に聴きましたが、音楽の中に旋律ができてきます。最初の旋律だけれども

ちろん調律も調性もありませんでした。ひとつひとつの旋律が孤立した、そっくりそのまま細かい節回しや微妙なピッチまでコピーして学んでいかなければならないスタイルの、いわゆる現代的な意味での記号化をされ得ない音楽です。こうした前近代的な、古代キリスト教徒の民謡の時期が終わりまして、旋律が調律によってある種のビットマップの上に配置されるようになり、単旋律だったものがだんだん、徐々に徐々に複声化してきて、で、この間聴いたコンドゥクトスだとか、もっと前に聴いたオルガヌムだとかいう形で4度5度というものが生まれてきて、ハーモニーという現象が生まれてきます。で、その旋律のハーモニーが和声を生み、それらがじわりじわりと十二等分平均律という考えに向かって整理されてくるわけですよね。で、十二等分平均律、というシステムがバッハらによって作品的にも概念的にも整理され、完成し、それによって以後音楽を記号化して扱うやり方が大ブレイクしていく、という流れがこの講義のベーシックになっている考え方です。

これはあくまでヨーロッパ大陸という非常に狭い、しかし、後々われわれの近代文明を引っ張っていくひとつのリーダーとなるヨーロッパ世界での話で、これを時間軸に沿って考えると、同時期あるいはもっと古くから、アジア、アフリカ、その他、つまりヨーロッパ以外の地域にももちろん音楽はあって、で、それにはこうした話はまったくあてはまりません。アフリカの民族音楽、中国の民族音楽、ヴェトナム、タイの民族音楽、日本の民族音楽、何をとってもそうですが、ぜんぜん形が違います。旋律的にもリズム

的にも違います。

　ということを押さえながらこの流れを見て考えていただきたいんですが、十二音技法、じゃねぇや、十二等分平均律。何か、いつもこの二つを言い間違えるな。バッハとシェーンベルクを間違えるのはなぜか？　妻の名前呼ぼうとするとついつい愛人の……ま、それはいいとしまして（笑）、十二等分平均律による旋律・和声の記号的処理が完璧になるとですね、これまでできなかったことができるようになるわけですから、やっぱりわれわれは嬉しくて、で、バンバンとコードが進行する曲を作っていったわけです。この講義の流れの中では、商業音楽ってのはそういったバッハ以降の、記号化され、誰でも手に入れることができて、で、それをどんな場所でも再現することができるような音楽のこと、っていうテーゼは、もう皆さん把握されてますよね。時代的に言うと一七、八世紀、後期バロックから音楽は商業化してきます。モーツァルトも商業的でしたし、ベートーヴェンも商業的でした。どんどんそういうのが生まれてきます。そして二〇世紀になって、とうとうアメリカ大陸が世界の文明の中に敢然と姿を現しました。

　この講義の特徴は、平均律がバッハによって完成されたその後すぐに二〇世紀に飛ぶってところですね。二〇〇年飛ばすんです。この二〇〇年の空白に何があったか、ロクなことがなかった（笑）。こんなことを言うとクラシック・ファン、特にオペラが好きな人たち等に後ろから、こう、僕と大谷君が槍でズブッと、二人で焼き鳥の肉のように一本の串に刺されてしまうわけですけれども（笑）。

復習（アメリカとソ連、二〇世紀におけるモードの誕生について、対コーダリティー）

それはともかくとして、二〇〇〇年飛びまして、例によって、二〇世紀のアメリカ大陸に入りますね。実験国家としてのアメリカ合衆国。そして、実験国家としてのソヴィエト社会主義共和国連邦（笑）。建国時から貴族も王様もいない初めての国家。二〇世紀が生んだ最大の実験場ですね。広大な敷地を利用して、広大な管理機構と、コンセプト優先による新しいアイデアで国家を運営しよう！　という大実験が、二〇世紀のアメリカとソ連を動かしてきたわけです。そのうちソヴィエト連邦というものが商業というものを廃してしまいまして、特殊な大衆芸術を生むんですけれども、まぁ、その歴史だけでも本当に面白く……なぜ、ソヴィエト映画は四時間も五時間もあり、そして絶対に面白くないのか（笑）。しかも、それはなぜ国民的娯楽になっているのか？　そのことはアメリカを考える以上に二〇世紀の重要な問題で、僕もそこかしこでですね、たとえば、タランティーノの今んところの一番最後の長編になっている『ジャッキー・ブラウン』。あれはソヴィエト映画だ★2、絶対あれはソ連製でソ連映画だ、ということを言っているんですが、ヤバい人扱いです（笑）。

まぁそれはいいとして、アメリカの方の話です。機能和声。うん、機能和声によるポ

ップスが出てきますね。［キーボードを弾く］こんなようなすごいシンプルな、ドミナント、サブドミナント、トニックみたいな、小唄のようなものがいろんな人によって歌われて、商業音楽のヒットチャートの中に入ってきました。

今日、とりあえず、まず最初にモードという概念に関して覚えていただきたいことは、二〇世紀のモード音楽というものは、こういったヨーロッパが牽引してきたコーダリティーを中心に置いた音楽への反動として、有色人種による民族音楽経由で入ってきたということです。モードは反ヨーロッパ・対コーダリティーとして生まれました。

モーダリティーという概念とその音楽は、綺麗に対コーダリティーっていう構図を持っています。構造としても文化史的にも。えーと、「モード1」っていうのは来てるか

★2…『ジャッキー・ブラウン』。あれはソヴィエト映画だ

お金がかかっていて、国民的な期待があって、予想外のものは一切映っておらず、名作。と言うしかないように作られていて、それで死ぬほど退屈で、3時間以上ある。『キル・ビル』で戻って良かったねえ。タラ（因みに僕とは同い年で『キル・ビル』の名古屋の試写パーティーはクラブ・イベントで、DCPRGが『キル・ビル』の映像に合わせて演奏した）。

CamScannerでスキャン

な？　はい。モード。旋法。音階を形成するものですね。もともとは、教会旋法を指していましたが、ジャズの分野で、一九六〇年代にモード・ジャズというスタイルが生まれました。これは、それ以前のドミナント・モーションを多用し、頻繁に転調をするビバップに対して、ひとつの旋法を持続するという特徴を持っています。たいてい音楽を教えるところでは、モードはジャズの語法として学ぶわけですが、ここんとこは実は非常に示唆的です。

例によって、というのは、つまり記号的な音楽理論としてのモード理論っていうのは、実際のところですね、八〇年代まではモード・ジャズに適用するぐらいしか能がなかったっていう側面があるんですよ。これがジャズ以外の音楽、モード・ジャズ以外の商業音楽に和声・旋律的な側面で影響を与えるのは八〇年代以降で、この対コーダリティーとしてのモード概念が生んだもっとも大きな遺産、っていうか、現在もっとも派手に使われているのは、ひとつはファンクですね。ファンク・ミュージック。と、そこから生まれたディスコとかハウスっていう、エレクトロニクスを多用したものまでを含めたダンス・ミュージック。あともうひとつはアブストラクト。この二つが、今からわれわれが記号的に勉強するモード技法によるジャズっていうものよりも、二〇世紀商業音楽の中では、現在は大きな影響力を持っています。ま、結論としてはモードがファンクとアブストラクトを生んだ、ってことなんだけど、これ、「ファンクとアブストラクト＝モード、モーダル」という風には考えないでください ね。モードっていう技法によって音

楽の構造が変化した結果、その副産物としてファンクやアブストラクトが生まれてきた、って感じです。モードと言った場合、ジャズ理論、及びバークリーでもそうなんですが、そういったところでは基本的にはモード技法によるモード・ジャズのことしか教えません。ジャズにおけるモードっていうのはかなり厳格な記号体系を持ったものでして、それを今からさらっとだけですが、さらっていきます。

モードは何を生み出したか?

さて、商業音楽が発展する起爆剤っていうか、根本的なエネルギーは何か？　それは今あるものに飽きるってことです。飽きなければ商業音楽は発展しません。えー、なぜソヴィエト映画はつまらないのか？　「飽きる」という市場原理をソヴィエト連邦が持たなかったからですね。誰も何も飽きない。という前提でソヴィエト連邦は国民に対する娯楽を国家が製作したわけですけれども、国民はそんなのにもう飽き飽きしながら、でも、「これは面白い！」と強制的に信じ込んで、飽き飽きしながらも楽しく観ていたという。えー、何言ってるんだかわかんなくなってきましたが（笑）、そんなことをしているうちに国自体が潰れてしまいました（笑）。飽きる。飽きるので新しいことをしたくなる。皆さんもご存知な感覚ですね。われわれは歴史のある時点でコード進行に飽きたわけです。コード進行を使った二〇世紀商業音楽の極北は、ビバップです。ちょっとまたビバップを聴いてみましょうか。前回駆け足でやったビバップの話を思い出しな

CamScannerでスキャン

がら、今日はこの曲を聴いてみましょう。

■Charlie Parker「Confirmation」◆音源1

この曲知っている人います？（挙手）あー、二割くらいか。ちょっと微妙な数ですね。えーと、これは、ビバップと言えばこの曲と言われているほどのビバップのヒット・チューンです。［コード進行を弾く］はい。えーと、これは最初から最後まで、この間説明した「Ⅱ－Ⅴ」というケーデンスの連結だけでできています。他のコードの動き方は一切入っていない。「Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ」という、コーダル・ケーデンスの代表で曲ができています。強進行、サブドミナント・ドミナント・トニックの運動で、いろんなキーをしりとりみたいにたどっていって帰ってくる。そういった、コーダル純度一〇〇％のケーデンスでできたコーダリティー音楽の典型です。ビバップっていうのはだいたいこのスタイルをとっていて、どの曲もだいたい「Ⅱ－Ⅴ」の連結を曲の中心に置いてできているんですよ●図版1。

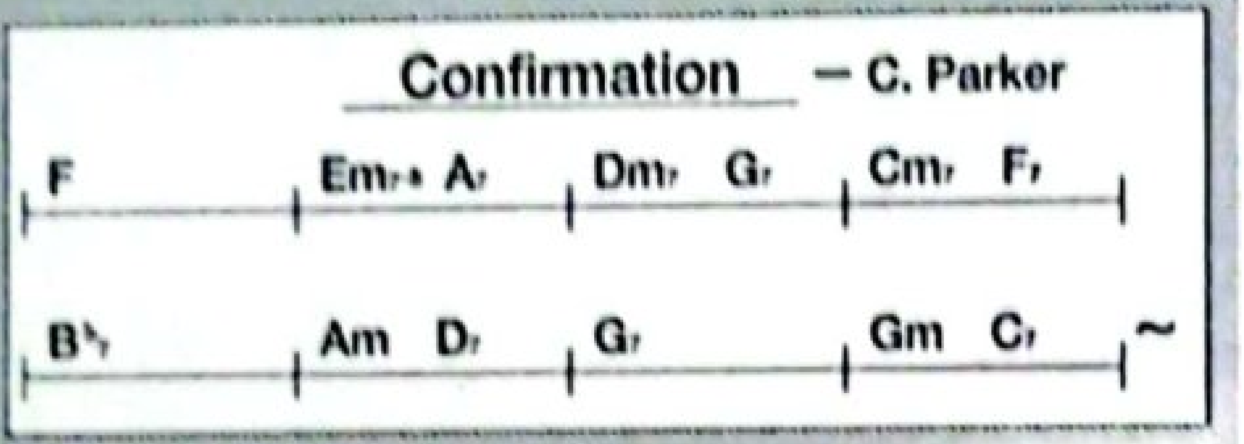
これ、キーはFです。で、最初は「Ⅱ－Ⅴ」の裏コードで、半音落ちた形で、そっからCへの「Ⅲ－Ⅵ－Ⅱ－Ⅴ」になってて、で、Cm7からまた「Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ」、でB♭に7thがついてて、そっからまた半音落ちて「Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ」……てな風に続いていきます。「Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ」の、「Ⅰ」っていう主軸が変わっているだけね。このあたりは「旋律・和声Ⅳ」でやった領域ですが、簡単に言うとすごくよくできたパズルですね。「Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ」っていうひとつの運動が次々次々と転調されながら、レース編みみたいにして繋が

CamScannerでスキャン

っていくっていう形ですね。
ビバップ時代はどの曲もこの調子で、で、これはかなり楽しかったわけですよ。それまでのスウィング・ジャズはこんなゲーム・プレイな感じのものじゃなくて、もっとクラシックに近い弱進行もある、フォークソングみたいなものもある。アレンジも丁寧に工夫されてて、「II－V」も要所要所に入ってる。ソロは一人八小節まで、みたいな、綺麗な綺麗なグッドデザイン・ミュージックだったんですが、ビバップになったら突如としてですね、もう本当に、ジャンケンポン！　って一晩中遊んでられるような、シンプルなルールのゲームに変わってしまったんです。ま、本当はカンザスのリフ・チューン・ミュージックとか、ビバップ前にもいろいろと重要なブラック・ミュージックがあ

◆音源1…Charlie Parker「Confirmation」(C. Parker)「Now the Time」

●図版1「コンファメーション」のコード進行



CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

るわけですが、あまりにもジャズ方向に流れるので今回パスしまして、で、前回もやりましたが、で、その大ブームが来て、一〇年ぐらいみんな楽しくて楽しくてしょうがなかった。それが時期としては、四二年から五二年ぐらいまでの一〇年間がビバップの黄金期で、第二次世界大戦中に軍隊に行かなかった、あるいは行く気がなかった人たち、国のやることなんか知ったこっちゃないっていう、チャーリー・パーカー、セロニアス・モンク★3、ディジー・ガレスピー★4等々、今から考えてもよくぞこんな、アメリカの音楽史の中でもっとも気が狂った黒人が集結したなあと思うような（笑）ミュージシャンが集まって作られた、当時としてはものすごい挑発的な音楽です。このあたりを聴きたい方は、今でもライブラリーでいろいろ聴くことができますので、あたってみてくださいね。で、これ、和声構造的な方向から考えますと、これは完全に「ブラック・ミュージシャン・プレイズ・バッハ・ゲーム」です。「II－V」連結のゲーム。これを一〇年間もう狂ったように、っていうかラリッてたんですけど（笑）、狂いきったまま一〇年間楽しみました。で、しかし、いずれはこの楽しいパズルにも飽きてしまいます。ヘロインをキメた状態での、アッパーとダウナーが完全にクロスしたみたいな、変な軽さとスピード感があった音楽に、もっと重みやダーク、クールっていうものを持ち込みたくなってきた一群がいます。ジャズ史的には、五五年にパーカーが死んじゃう。で、その前後にファンキー、ハード・バップ、クール、ウェスト・コースト等々、このゲームを利用したいろーんなスタイルのサウンドが現れていて、ジャズの一大隆盛期がこ

CamScannerでスキャン

こに起こるんですが、この講義はジャズ講義じゃないんで飛ばして、そういったビバップから派生したモダン・ジャズが花盛りの時に、マイルス・デイヴィスがまた新たなゲーム、新たな音楽のシステムを作り出します。

■ Miles Davis「So What ?」　◆音源2

一九五九年録音です。前回も聴きましたね。ジャズがモーダリティーを獲得した、最初の名演と呼ばれているものです。「ソー・ホワット?」ってのは「それで?」とか「だから?」みたいな意味です。

この曲の持つ、何と言うんでしょうか、このダークな感じ。暗いですよね。これ、「コンファメーション」と聴き比べてみると明らかですが……［キーボードで「コンフ

★3…セロニアス・モンク　Thelonious Monk（1917-82）
ノース・カロライナ州生まれ。ジャズ・ピアノ奏者。作曲家。1941～42年、ハーレムのナイトクラブ「ミントンズ・プレイハウス」の専属ピアニストとなる。それがきっかけとなり、ディジー・ガレスピー、チャーリー・パーカー、チャーリー・クリスチャン、ケニー・クラークらと共演、「ビバップ」スタイルの誕生に関わる。「ラウンド・アバウト・ミッドナイト」等の作曲者としても知られる。

★4…ディジー・ガレスピー　Dizzy Gillespie（1917-93）
サウス・カロライナ州生まれ。ジャズ・トランペット奏者、編曲家、バンド・リーダー。19歳でプロ・デビュー。テディ・ヒル楽団、キャブ・キャロウェイ楽団等を経て、ビリー・エクスタイン楽団の音楽監督となる。並行してハーレムのミントンズ・プレイハウスのジャム・セッションに参加、「ビバップ」スタイルの誕生に関わる。1946年には自己最初のビッグ・バンドを編成、「チュニジアの夜」等の作曲者としても知られる。

◆音源2…前出

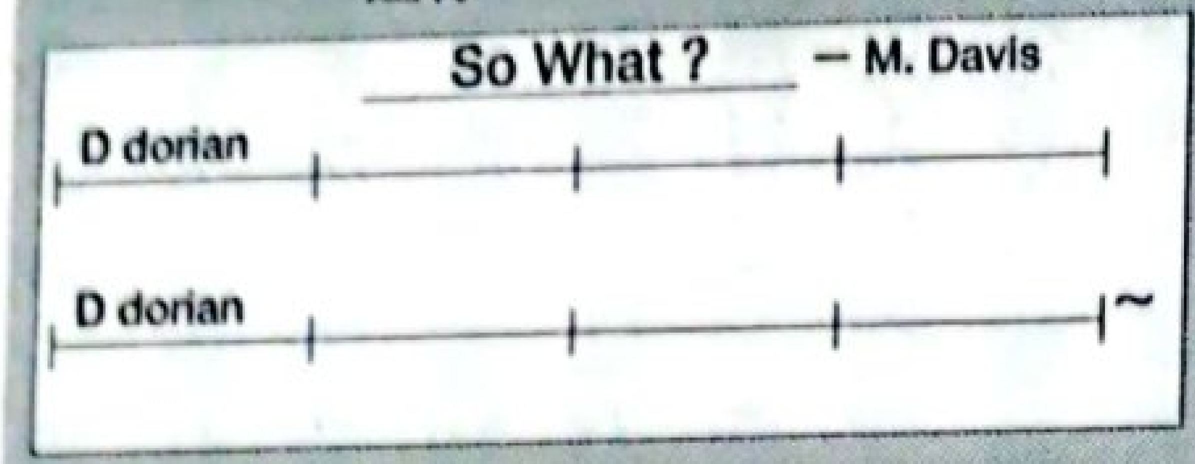
CamScannerでスキャン

アメーション」のコード進行を弾く」。はい、こっちの方は、ものすごい複雑な秩序体系が超高速で展開していっている、そんな感じです。こういったサウンドが「クール!」って言われてた時代があり、で、その爆発的な流行があって、その後にこういう音楽が来たってことですね。［キーボードで「ソー・ホワット?」のコード進行を弾く］●図版2。

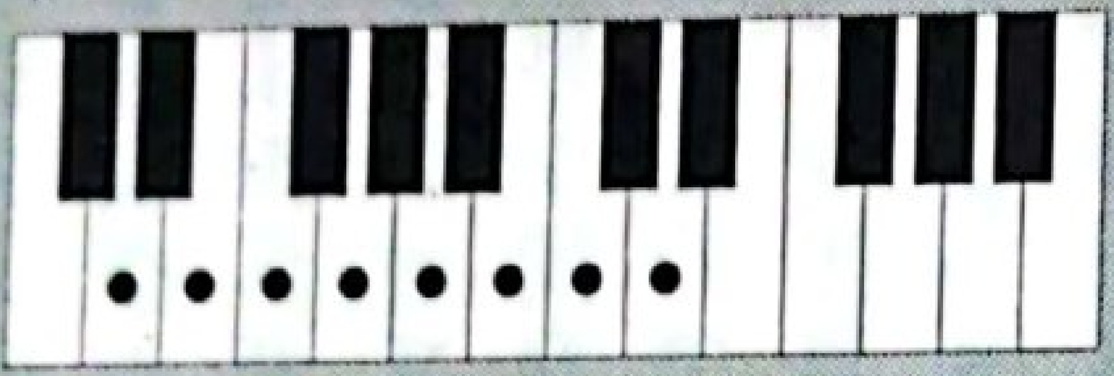
これ、わかりますか? コード的にはまったく進行していませんね。この曲は、Dドリアンというモードで、旋律も和声も作られています。ま、途中で一回転調、というか、モーダル・インターチェンジしますが、ひとつの旋律に基づく要素だけで曲ができています。モードとは何かと言うと、ひとつの旋律なんです。［Dドリアン・モードを弾く］ ✷鍵盤1

えーと、ここら辺の、モーダルとコーダルの概念に関しての話が、実はこういったジャズ理論を教えるミュージック・スクールなんかでは一番「頭痛い」っていうか、「わかりづらいなー」ってなっちゃいがちなんですよね。「そんなこと言ったってコード進行だって先生、ダイアトニック環境の旋律からできているし、調性はド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ドからできてるっていうんだからそれってコーダルとどう違うんですか?」って言われると、実は本当に厳密に厳密に、誠実に誠実に言うと、「そうです。違いません」としか言いようがないです。これは音楽に限らないんですけど、たいていどの学問の分野でも、大きな二元論っていうのは突き詰めて考えると、必ずどこかで合

●図版2　「ソー・ホワット？」のコード進行



✳1　Dドリアン・モード



流するというか、最終的に閉じることになっています。モーダルもコーダルも、ちょっとシリアスに考えれば、結局はひとつのことなんです。ただね、暫定的な現象として、エー、たとえば、おとなしくついてくる女には飽き飽きしたから、今度は何でもいいからとにかく逆らって激しい女がいい（笑）。でも、実はそれはどっちも女性であることには変わりなくて、それにそんなにおとなしいとか激しいとかはっきり分けられる女なんていねえじゃん？　みたいな（笑）。これイエスですよね。だけども、ある傾向の中での揺れというか、傾きってのも必ず存在しますよね。何かもっと偉そうな喩えを出せばいいのに、女とか食い物の話ばっかりでスイマセン（笑）。この話はモーダリティーの話を進めていけばわかるようになると思います。ま、当時あまりにジャズの人たちが、

CamScannerでスキャン

ドミナント・モーションのゲームに偏りすぎてて、あのさ、この間の4度圏の時計あったでしょ、あれをグルグルグルグル回ってばかりいたわけですよ。で、そうやってるのも飽きたので今度はあれがグルグル回らない音楽、つまりコードがその場で停滞していてまったく進行しないっていう方にいったん振れたって感じです。さっきも言ったけど、この時期にはパーカー的なビバップ・サウンドをもう少し聴きやすくしたジャズってのが大流行で、それがこのアルバム『カインド・オブ・ブルー』で一気にまた違うレヴェルに突入した。マイルス自身もここに至るまでにいろいろと実験をやってますが、これで一発で一撃が入って、「クール！」ってなりました。このサウンドによって、モダン・ジャズはアメリカ白人的な音楽の構造から、また一気に離脱していきます。

これねー。［『カインド・オブ・ブルー』から何曲か聴かせる］、このサウンドって、この時期の一般的なアメリカ白人にはあまりにもクールすぎたし、ちょっと黒人が怒っている感じが入って聞こえたみたい。ま、実際、カンカンに怒ってやってるんですけどね。因みにマイルスはこの後、自分が出演している店の前で警察に警棒で殴られて、留置所に入れられたりしてます。ただ店の前に立って、ファンの女の子にタクシーを拾ってあげただけで警察に因縁つけられて、警棒で殴られて留置所行き。無名の市民じゃなくて、その当時でももうビッグ・ネームだったマイルスがですよ。そういった状況がこの時期にはまだはっきりとあります。こうした、怒りの表現としてのある種のクールさっていうのをマイルス・デイヴィスは生涯持ち続けたんだけど、マイルスのモードのや

CamScannerでスキャン

り方がクールだとすれば、ジョン・コルトレーンは同じモードでもかなりホットです。……えーと、とにかくさっきの話の続きで言えば、モードによるクールさね、もう一回弾くね。ビバップ的なこういうものはさ［「コンファメーション」を弾く］、これは言ってみれば、それまであったアメリカの小唄の延長でもあるんですよ。機能和声でできているから。それがいきなり［モードで弾く］……これ、全然さっきと比べてドスが効いてるし、コードが進まないから、そういったものが欲しい人には「？」みたいなサウンドですよね。これまでにも、イントロの間はあるひとつのコードだけで停滞してる、またはブリッジのところをワン・コードで作るっていうことはよくありました。でも、これは止まってる時間の中でずっと曲が続いていきます。これはヨーロッパ系の、アメリカの商業音楽の中では、少なくとも初めてのことです。

民族音楽のレヴェルで考えれば別ですよ。初めても何も、ほとんどの民族音楽がワン・モードでできていたりします。「ソー・ホワット？」もですね、アフリカのダンスと親指ピアノのサウンドから影響を受けて作った、ってマイルスの発言があります。親指ピアノ、カリンバってやつですね。えー。カリンバが出たら、この話をしなくては気がすまないんですが、アース・ウィンド・アンド・ファイアー★5が来日した時、モーリス・ホワイトがステージでカリンバを演奏したんですが、でもそれはどう見てもゲームボーイをやって遊んでいる姿にしか見えなかった。はい（笑）、えー、あと、小泉文夫先生という偉大な文化人類学者であり音楽学者の研究によれば、アフリカのいくつか

の民族音楽の音程は、実はかなりドリアンに近い、という説もあったりします。

モードのイロハをやる前からこの話をしちゃうと難しいんだけど、モードは規則を厳格に守っていく方向と、それをどんどん外していって、何やってもいい、っていう方向の二種類に分かれていきます。ある形式、つまりモードっていう形式の中で、ものすごくファンダメンタルに、厳格に音楽の要素を減らしていって純化させていくと、ジェームズ・ブラウン流のミニマルなファンク・ミュージックなどにたどり着くんです。で、逆に自由に規則を外していって、自由に情報量を増やしていくと、コルトレーン的なフリー・ジャズを経由した、ある種のアブストラクトな音楽が生まれてきます。このどちらも、モードっていう考え方が出発点になっている、と僕は思っています。バッハ的な機能和声による音楽ってのは、それまでにかなり高度にルールが完成されてて、そこからの逸脱も構造的に全部回収されてしまうような状態になってしまっていました。で、モードはもともとの情報量とか規則がすごく少なかったんで、そっからさらに和声・旋律的な情報量を抑制してリズムを前に出す、って方向と、和声的に何でもできるんだからその情報量を爆発、爆発っていうか溢れさせてしまう方向ってのが生まれた、ってのが教養的に重要なことね。というわけで、実学に入ります。

はい。まず長音階から導かれたモードってのが七音階あります●図版3。イオニアン、ドリアン、フリジアン、リディアン、ミクソリディアン、エオリアン、ロクリアンっていう七モードがまず、全てナチュラルな、つまり、長調が基になってできているモード、

旋法です。イオニアン・スケール、「ドレミファソラシド」っていう……。

鍵盤見てください。これ、まず長調の「ドレミファソラシド」。これ、メジャー・スケールっていって、コーダルな世界の中ではこれが一番偉い、っていうか、これがひとつの支配形態の中心として機能する、第一のメジャー・スケールなんですけれども、モードになるとそういった序列とはもう関係がなくなります。モードになったら、これは単なるイオニアン、Cイオニアンといういくつかあるモードのうちのひとつの名前に格下げられます。これが、「Cイオニアン」というものです［弾く］。次はその下見てください。ドリアンってありますね。ドリアンっていうのはこっからここまでのことです［弾く］これは、「レ」から始まって「レ」で終わっているからわかりづらいですけど、

★5…アース・ウィンド・アンド・ファイアー　Earth, Wind & Fire
ラムゼイ・ルイス・トリオのドラマーであったモーリス・ホワイトを中心に、1969年シカゴで結成。ファンクやラテン等、多様な要素を持ったソウル／ディスコ・バンドとして、人気を得る。

●図版3　長音階から導かれたモード

このスタート地点を「ド」に直したのがこの表の右側のやつね。「ド」から直すとこうなるの。ドリアンっていうのは「1〜7」までの間の「3」と「7」だけがフラットしている音階のことです。その次にフリジアン。説明は同様です。「ミ」から「ミ」までがフリジアンですね。このスケールも聴いたことのある世界ですね。［弾く］こういう世界ね。これがフリジアン・スケールの世界。これを「ド」からやりますと、「レ」「ミ」「ラ」「シ」がフラットします。はい。これがフリジアンね。えー、一個一個のサウンドを味わう前に、まず説明だけしてしまいましょう。これそれぞれに味わいの差がありますからね。リディアン。「ファ」から「ファ」まで。［弾く］これを「ド」からに変換しますと「ファ」がシャープするだけになります。第五旋法ミクソリディアン。「ソ」から「ソ」まで。これをCからやると［弾く］これがミクソリディアン。エオリアン。これは長短調のコーダル世界では短調の中心でしたね。ナチュラル・マイナーです。エオリアンは。六番目。第六旋法エオリアンは、コーダル世界では短調の中心の、ラから始まるスケールです。しかし、モード世界では何の中心でもなく、単なる、あるカラーを持ったひとつのスケールです。ここで、長短調とは関係ないって黒板にでっかく書こう。「長短調と、モードは関係がありません」（板書）✱鍵盤2-7。

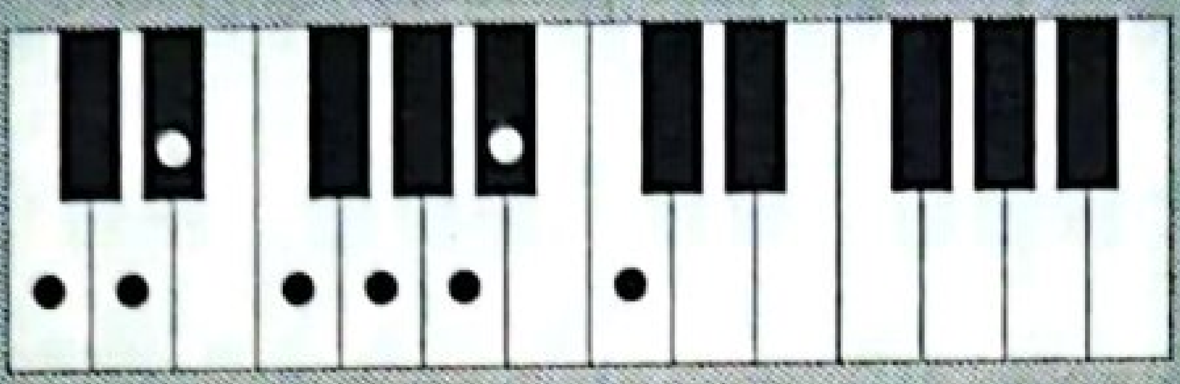
えー、ジャズ・スクールに行ってですね、こうやってモードまで来て、「モードはコーダルの長短調とは関係ない」ということがわからずに、何万円かだけおこづかいをはたいて帰っていく人が年間何万人もいるんじゃないか、と思います。モードってのは長

短調とも関係がないし、支配関係がそれぞれにない。機能和声とも一切関係ないですからね。偶然形が同じだから同じように見えるけれども、今までやった機能和声のことは全部忘れてください。違うものの考え方ですからね。えっと、残念なことに、カリキュラム的に機能和声を完全に理解させることができないまま生徒をモードに参入させてしまう学校がほとんどで、えー、この講義もその例にもれていないんですけど（笑）、混乱させてしまうんですね。

機能和声だけでさえ徹底的にね、たとえば一年間機能和声のことだけやれば、モードに入った時に誰も混乱しないで済むんです。しかし、ずーっと機能和声による音楽の作り方を勉強してきて、で、突然何か、その先にあるもののように、「ハイ、明日からモ

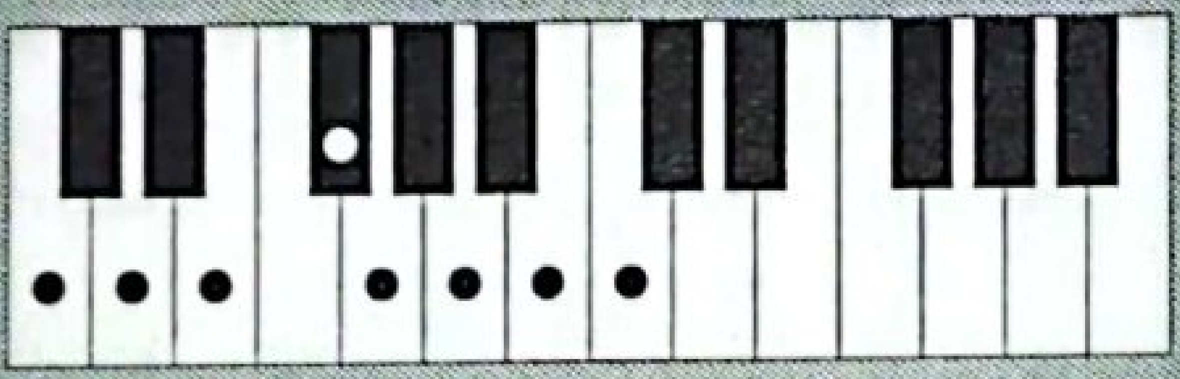
✳2　Cイオニアン

✳3　Cドリアン

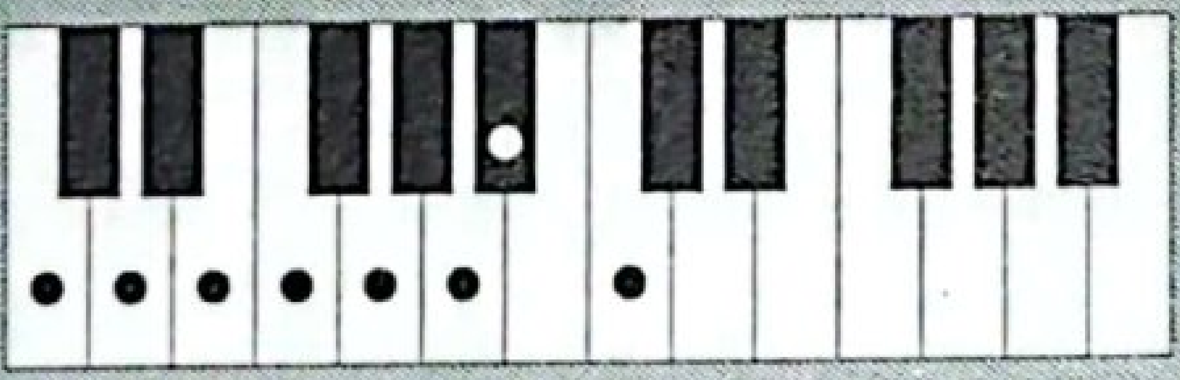


✳4　Cフリジアン

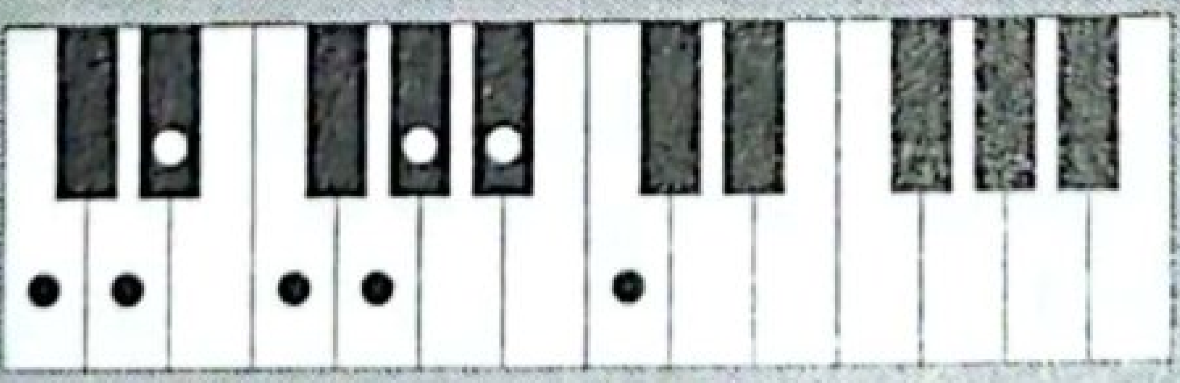
✳5　Cリディアン



✳6　Cミクソリディアン



✳7　Cエオリアン



ード」ってどこの学校もやるんで、ここで必ずわけがわからなくなるんですよ。［「コンファメーション」を弾く］。こういう風にコーダルに進んでいく音楽とは、材料となっているものこそ同じですが、まったく違った考えでできています。

モードっていうのは、ひとつの旋律から導き出されたサウンドが、緊張・弛緩みたいな形をとらずに、ずっとそのまま響いている、繋留している状態です。えーと、話を戻しましょう。エオリアン。これは短調だったら一番目だったんだけど、モーダリティーの中では序列がないんで、単なる旋律のひとつ。「ミ」と「ラ」と「シ」がフラットします。［弾く］ナチュラル・マイナーと形はまったく同じなんですけれども、エオリアン・スケールね。次、はロクリアン。「レ、ミ、ソ、ラ、シ」がフラットします。これは「シ」から「シ」までです＊鍵盤8。

カラーリングについて

はい。これで一応、メジャー・スケールから導き出されるモードが揃いました。で、これらはそれぞれ、特徴的なサウンドを持っています。これねー、一個一個、たとえば、ドリアンとエオリアンの違いとかってのを一個一個吟味して、この曲のここはドリアンの方がいいサウンドじゃない？とかやってくと超面白いんだけどさ、あまりに微妙すぎるし時間がかかるんで省きます。聴き分けるところは各人で、ってことで、モードのサウンドの提示の仕方だけをやっておきましょう。イオニアンの典型的なサウンドは、

このような弾き方によって表されます。［弾く］。はい、C△7とF△7を鳴らしているんですけど、これがイオニアンを提示する時のね、だいたい典型的なパターン。そういったことの説明は全部この紙に書いてあるので、読んでいただきたいんですが、コードネームに還元した時にモーダリティーっていうのは、二つのコードによって完全に表現することができます。なぜか？　コードは四音でできていますよね。なのでコード二つで八つの音を使うことができます。その組み合わせで一つのモードのサウンドを示すことができるんです＊鍵盤9、10。

　イオニアン表現したかったらこれ叩いて［C△7］、これを叩いちゃえば［F△7］、イオニアンの音が全部入っていて、で、他のモードの音と区別するための音も入ってます。

＊8　Cロクリアン

＊9　C△7（Cイオニアンのルート・コード）

＊10　F△7（Cイオニアンのプライマリー・コード）

こういう形で二コードによってぐるぐる回すことで、モーダリティーは二発で確立することができる、という風にバークリー・メソッドでは教えています。この二つを、バークリーではルートとプライマリーと言うんだけど、でも、これね、あっという間にその考え方は崩壊して、さっき黒板に書いていた、「アブストラクト」。つまり、何弾いたっていいというところまで、二、三年で一気に展開してしまっているんですよ。むしろ守っている方が大変っていうぐらいのところまでモードは自由になっちゃうんですけど。今は一応、モードの初期の初期、その中での規律の話を進めます。

たとえばね、このサウンド。これ、イオニアン。で、ドリアン［弾く］＊鍵盤11、12。今、「Dm7－G7」って動いてるから形式的に「II－V」の、えー、この間やったケーデンスの最初二つとまったく同じなの。だけど、「I」に行ってないでしょ。「I」に行って「II－V－I」となるとコードが進行していることになって、さらに「I」からいろいろ展開していったら完全にコーダル世界に入るんですけど、「II－V」の段階で時間が止まっている限り、これはドリアンだけを提示していることになるんですね。

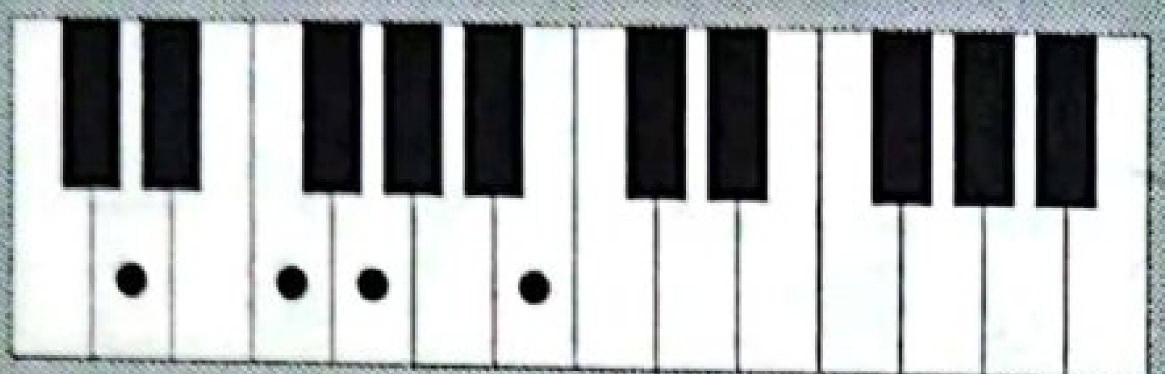
次にフリジアン。フリジアンは、だいたい「スパニッシュ・モード」とか言われてる。で、全然実はスペインの民族音楽としてのスパニッシュとは関係ないんだけど、こうやって偶然チャーチ・モードが具体的な民族音楽の旋法と近似しているってのは多いです。さっきの「ドリアン」もアフリカ音楽の音階に近い、ってことで「ドリアン＝アフリカ起源説」みたいな話もあったりとか。えー、［弾く］これ、なんか闘牛でも始まりそう

な雰囲気、って、刷り込みで全然闘牛とは縁もゆかりもないことですが（笑）、こういう形の運動がフリジアンのカラーリングの典型ですね［弾く］。半音上のメジャー7thに行くという。はい。次はリディアン。［弾く］。これもよく聴くよね。ポップスなんかで。で、リディアンの典型なのは、「IV△7」から「VIIm7-5」［弾く］こうやって弾いている限りリディアンで、［Iを弾く］あ、これでもうモーダルから出ちゃった。これね、こういう風に、モードはコーダルとは発想が違うとはいえダイアトニックの中での往復運動で提示されるから、区別が難しくなっちゃうんですけどね※鍵盤13〜16。

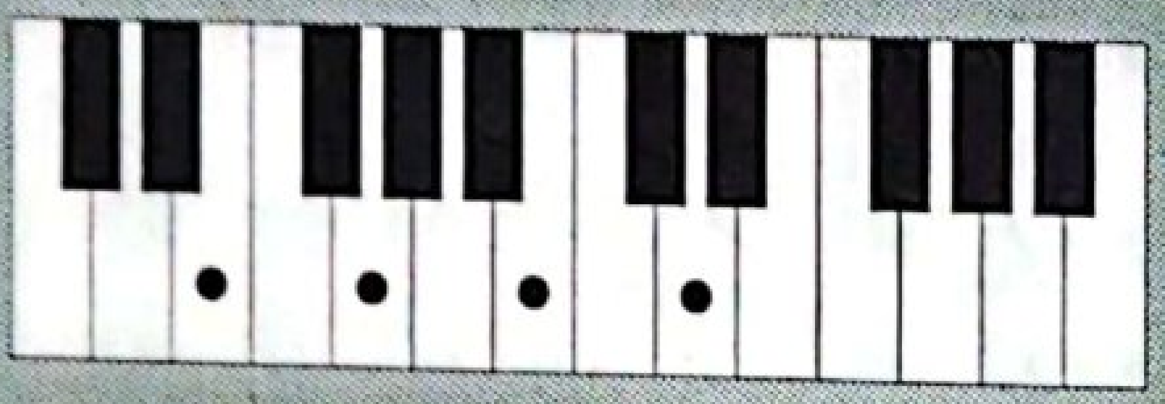
そうね、一応全部のモードをやろう。ミクソリディアンは7thの形になっているからブルージーに聞こえる［弾く］。これがミクソリディアンのサウンドで、まあ、スコッ

※11　Dm7（Dドリアンのルート・コード）

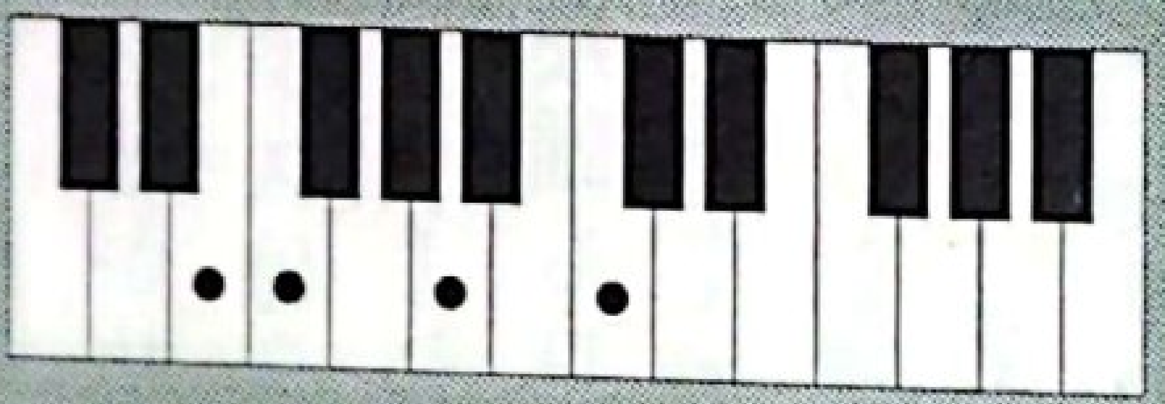
※12　G7（Dドリアンのプライマリー・コード）



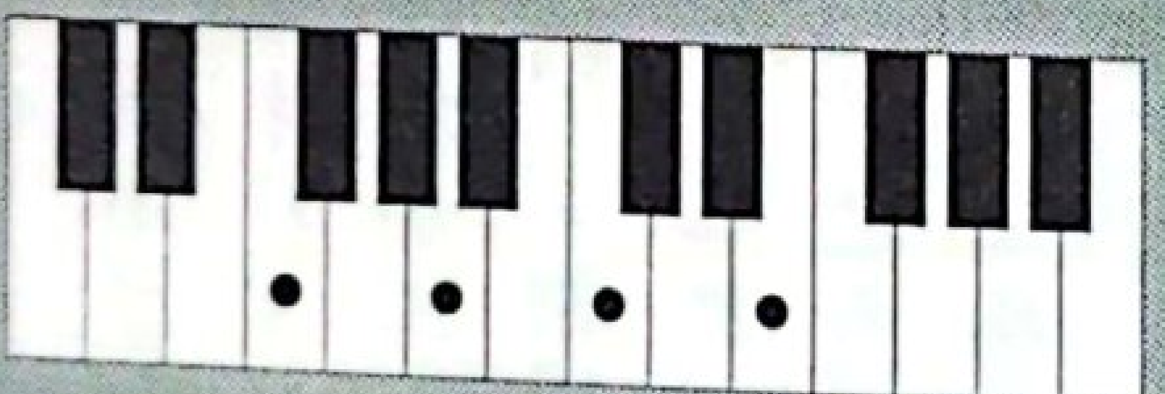
※13　Em7（Eフリジアンのルート・コード）



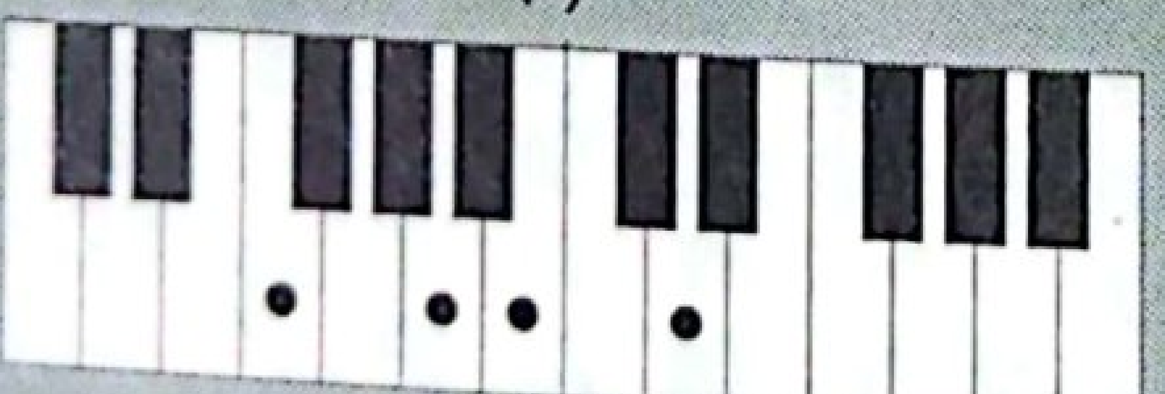
※14　F△7（Eフリジアンのプライマリー・コード）



※15　F△7（Fリディアンのルート・コード）



※16　Bm7-5（Fリディアンのプライマリー・コード）



トランド民謡にも、またブルーズにも似てなくもない。次、これ、Aエオリアンの典型的なサウンド。［弾く］。最近の浜崎あゆみだとかサイバートランスとかいったものはほとんどがエオリアン対応ですね。泣きトランスは全部エオリアン＊鍵盤17〜20。えー、エオリアンは日本人が大好きなおかずのひとつですよね。これがエオリアン。で、ロクリアン［弾く］。俺けっこうこれ好きで、みんな誰もロクリアン相手にしないんだけど、そんな悪いやつじゃない（笑）。ロクリアンのサウンドは、これはあんまり聴いたことないと思うんですけど［弾く］＊鍵盤21、22。こういう運動ね。こういう運動ってあんまりポップ・チューンで聴かないですもんね［弾く］。マイナー7thフラット・ファイヴってすごい扱いが難しくて、これね、今みたいに旋律の中心に置くってのはめったにない。

その代わりマイナー7thフラット・ファイヴってのは、多いのはマイナーⅠに向かうケーデンス中の、「Ⅱ－Ⅴ」の「Ⅱ」として。［弾く］こういうマイナーに向かうための一発目の暗い感じね。普通のマイナー7thよりこっちが半音低い。フラット・ファイヴしてるだけ暗いから、イギリスの歌ものなんかに多い［ピアノを弾きながら歌う］タラララ……ってメジャーになったりしてね。タラララ……って違う方に行ったりしますが、けっこう曇り空な感じの「Ⅱ－Ⅴ」に使われることが多い。でも今のロクリアンの話は全部コーダルの話なのね。モードでこれがね、一発目にこれが使われることってのはあんまないいんだよ。

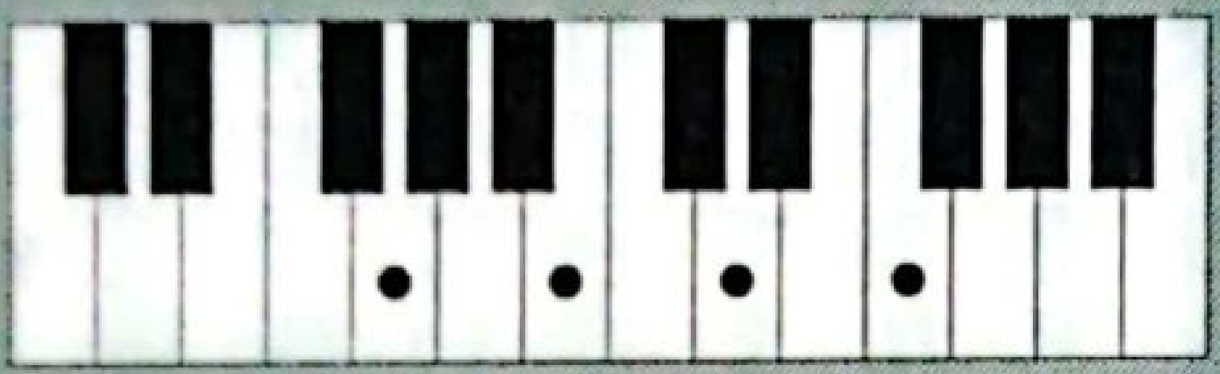
八時半なんで一回休憩しましょうか。休憩して赤福を食おうか。じゃ、一休み。

自然のモード、人工モード

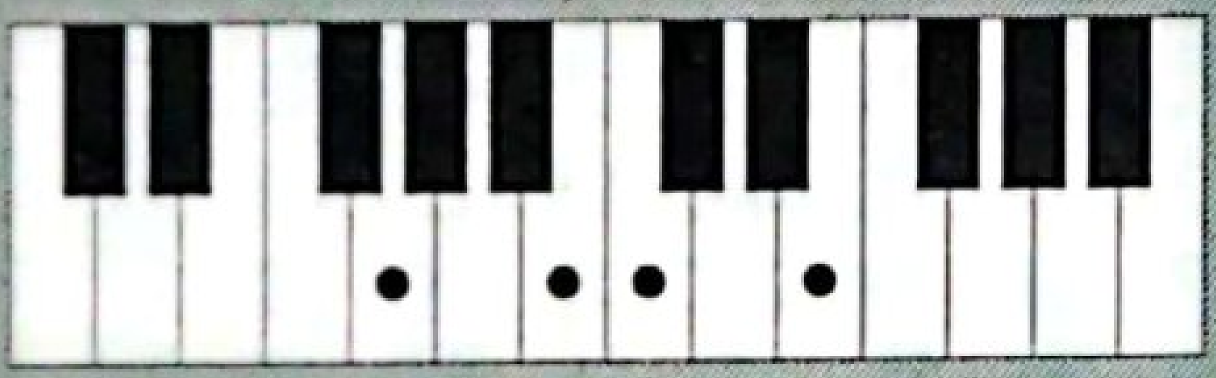
■ Miles Davis「The Pan Piper」◆音源3

はいはい。まだ赤福あまってますからねー。食べて食べて。えーと、今流れているのはマイルスとギルの『スケッチズ・オブ・スペイン』ですね。これ、スパニッシュ・モードと言われているものが使われています。この時代にマイルスはいろんな国の民族音楽とか、クラシックでも東欧系のものとかを研究してさ、モードによる音楽の作り方ってのを実験してゆきます。このアルバムもそうした作業の一環、と捉えるといいんじゃないかな。モードによるカラーリングっていうのは、マイルス・デイヴィスとギル・エ

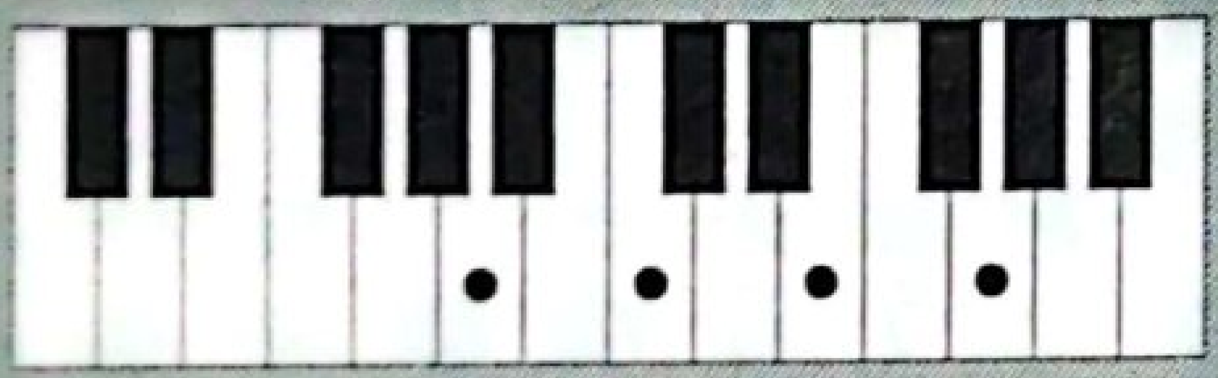
＊17　G7（Gミクソリディアンのルート・コード）



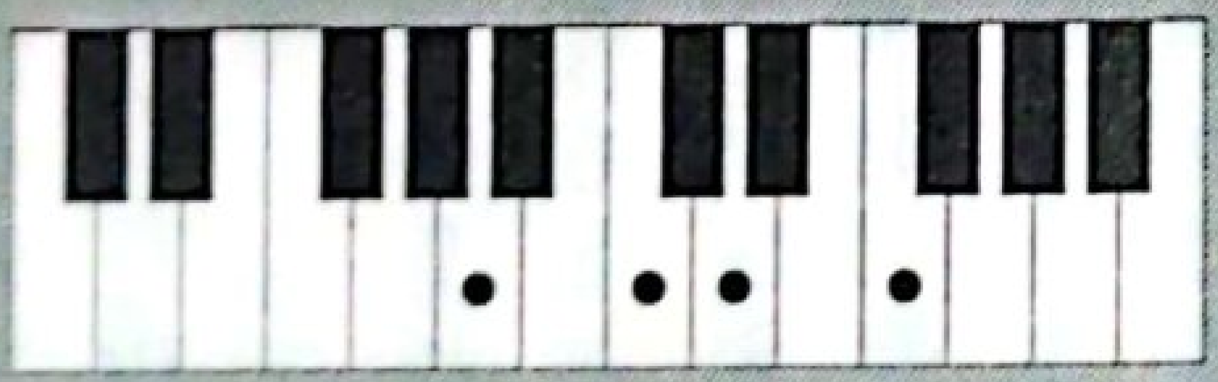
＊18　C△7（Gミクソリディアンのプライマリー・コード）



＊19　Am7（Aエオリアンのルート・コード）



＊20　Dm7（Aエオリアンのプライマリー・コード）



＊21　Bm7-5（Bロクリアンのルート・コード）

＊22　C△7（Bロクリアンのプライマリー・コード）

◆音源3…Miles Davis「The Pan Piper」（G. Evans）『Sketches of Spain』

ヴァンスが五〇〜六〇年代に独自に追求したものです。ビル・エヴァンスじゃなくてギルの方ね。彼らのこの時期のアルバムをこうした視点から聴き直すと、すごく面白いんだけど、時間がないんでできませんねー。

休憩中にいろいろと質問が出ましたんで、えーと、この実学の側面を概念的にざっと説明してみます。今やった七モードが「教会モード」、「チャーチ・モード」っていう風に言われてます。簡単に言うと、長音階の「ドレミファソラシド」から導かれてできたもので、これを「ナチュラル」と言うわけです。それに対して、B群として「コンポジット・モード」、えー、「合成モード」ですね。ここにおける「自然」っていうのは、モード以前の音楽環境の中の自然さであり、それは長短調性であり、コーダリティーでありますから、ここにおける「自然」というのは「ドレミファソラシド」、という風に考えてください。

こういう「自然」なモードに対して人為的に作られたモードのことを、「コンポジット」といいます。ここでの説明は、商業音楽上の音韻教育に限っての話です。これを概念上に拡大すれば、すでにわれわれが講義で取り上げた「セリー」だとか「トータル・セリー」だとかいうような、十二音すら超えた、えー、何度もこの話をしますけれども、蝶を一匹捕まえて飛ばし、部屋から出ていくまですらひとつの「セリー」であるっていうところまで拡大してしまいますが、バークリーではですね、蝶の飛翔というのはモードには含まれていません。あくまで平均律の、一二個の音の序列によって作られた「コ

ンポジット」です。じゃあ、今適当にコンポジットして弾いてみましょう。

えー［弾く］。こういうサウンドでした。これで「演奏しろ」「曲作れ」って言われれば……綺麗な歌ものとかはできないと思うけど、まぁ、やってみましょうか［弾く］。えー。芸大生の習作みたいな曲が一瞬にしてできてしまいました（笑）。ぱっと聴いてわかると思うんですが、これはロクリアンに似てますよね。ロクリアン・スケールとかなり似てますけど、一音だけでも違えばだいぶ違うってことです。うん。えー、ミックスジュースに「ネギ」が入ってたら大変なことになるよね（笑）、そういう風に一個の違いで全体がすごいことになってしまう。

あと［弾く］。今、「リディアン・マイナー・モード」で弾きました。で、こうしたコンポジット・モードのほとんどが、「ドレミファソラシド」から導かれてできたわけじゃない、そういった「濁り」が聴感できると思います。で、さらに初期の時にさんざん聴いた現代音楽の諸作品の数々。「十二音技法」だとか「セリー」だとか「トータル・セリエール」で作られている、シェーンベルクとかピエール・ブーレーズだとか、ああいうものっていうのはもっと複雑な旋律構造によって厳格に作曲されていたりするので、パッと聴くとノイズとかでたらめに聴こえるかもしれないけど、ちゃんとそれなりの序列が入っている。話をチャーチ・モードに戻しますが、ここに「特性音」という言葉が出てきます。長音階から導かれたモード、つまり教会モードは第三音が「M3」か「m3」かによってメジャー系のモードと、マイナー系のモードとに分けられる。メジャ

ー系がイオニアン、リディアン、ミクソリディアン。マイナー系がドリアン、フリジアン、エオリアン、ロクリアンですが、このようなモードで、お互いを識別可能にするために、そのモードの特性音というものが存在します。そのモードにしか入っていない音というものがありますよね。たとえば、イオニアンとリディアンを区別するためには、4度の音が問題になります。イオニアンっていうのは「ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ・ド」ですが、リディアンは「ド・レ・ミ・ファ#・ソ・ラ・シ・ド」で、「ファ」の音だけが違います。だから「ファ#」がリディアンの特性音、っていう風に、つまり簡単に言うと、キャラ立ちのための音を「特性音」って呼びます。

マイナー系は四種類ありますが、みんなちょっとずつキャラが違う。んですが、ここら辺のデリケートな感じは、今ここでさっと講義しながらパッと弾いて、パッとわかるっていうわけには行きません。残念ながら。でも、楽器を持っている方は丁寧に丁寧にやっていけば必ず識別できるようになりますから、各モードのカラーリングまで聴き分けられるようになると、いろいろとレコードを聴くのが楽しくなりますよ。

はい。特性音は次の表にまとめてあります。上の三つがメジャー系の三モードで、四角の中が特性音になっています。下がマイナー系の四モード●図版4。

で、次に進みます。ここではモーダリティーのメロディーの側面を説明しています。

簡単に言うと、せっかくモードにしたんだから、コード進行があったコード世界と同じことが起こっちゃうんだったらつまんないと言うか、意味がないですよね。

なので、同じ素材を使ってもコード的にならないように、つまりバックがモーダルでも、メロディーがこんな「ドレミファソソシドーシソラミファミレドミソド」とかだと、これはコード進行があって、機能和声で音楽が進んでいる時に特徴的なメロディーの動き方ですから、あんまり面白くない。そういった音の使い方を避けて、メロディーもモード独特の音の動き方をしないと、材料は「ドレミ」で同じなんで、モードっていうことを強調できませんよ、っていう話なわけですね。やっぱ同じ素材でできてるから、ちょっと気が緩むとコード進行のある音楽と同じになっちゃうわけですよ。そのためにメロディーも気をつけて動かさなければいけない、っていう話がここでされてますね。

どんどん行きます。次は、モーダリティーの確立。軸音回帰ってのがありますね。軸

●図版4　特性音の一覧表

Major 系モード

		特性音
イオニアン	：リディアンとの対比のために	♮4°
リディアン	：イオニアンとの対比のために	♯4°
ミクソリディアン	：イオニアンとの対比のために	♭7°

minor 系モード

		特性音
ドリアン	：エオリアンとの対比のために	♮6°
フリジアン	：エオリアンとの対比のために	♭2°
エオリアン	：ドリアン　との対比のために	♭6°
ロクリアン	：フリジアンとの対比のために	♭5°
	：エオリアンとの対比のために	♭2°

CamScannerでスキャン

音回帰から構成音提示、で、特性音についての注意ってのが1、2、3ていう風にあって、モーダリティーの確立ってなってます。ここは飛ばして、モーダル・ハーモニーってところに移ってください。モーダル・ハーモニーの機能は、この間までやっていたバッハ的な機能和声による進行、ケーデンスを形成する進行とはまったく考え方が別です。モーダル・ハーモニーは主和音と一類、二類の三種類しかない。で、しかも二類っての は一類じゃないっていうだけのことで、特に積極的な意味はありません。主和音っていうのは、そのモードを提示する最初のボスみたいな和音で、これがトニックに相当します。で、一類、プライマリー・コードっていうのは、さっき言った特性音、モードがこのモードでありますよっていうキャラを立てるための音を、トライアドに含んでいるコードのことです。

トライアドは三和音ですよね。だからテンションの部分、つまり7thだとか9thの部分ではなくて、何とかマイナーだとか何とかメジャーとか、最初のアルファベットの入るところがありますね。その1、3、5のどれかにモードの特性音を含んでいるコードのことを、プライマリー・コードって言うんです。で、プライマリー・コードと主和音の二つによってワンモードが提示できるわけです。先ほど僕がやった、二発のコードでモードを提示できる、ということの説明を今あらためてしているわけですが、ドリアンは［弾く］これDドリアン。で、Cイオニアン［弾く］。最初に弾いたのが主和音で、次のCイオニアンが一類です。こういう風に二つのコードでモードは表されます。もっ

と極端に言うと、ホントは一個で充分なんだけど、今やっているのはバークリー的な、かなり厳格なモードのやり方で、こういった縛りはさっきも言ったようにあっという間に破られてしまうんですが。

因みに、さっき聴いた「ソー・ホワット?」はDドリアンの曲でしたが、ソロに入った後ドリアンだけで頑張っているのはマイルスだけね。うん。コルトレーンはブルーズ、っていうか「II－V」吹いちゃってます。まぁ、こういった、モードに関する厳格な決まりがここに書いてあって、で、モーダル・ハーモニーのテンションってのがありますけど、テンション自体はコーダル世界の中でも飛ばしてますから飛ばして、主和音とプライマリー・コードによる特徴的コード・パターン。僕がさっき弾いていたものの説明がこちらになります。

「メジャー・スケールとの差を強調するために「II－V－I」のケーデンスはなるべく避ける」とかいう説明が書いてありますね。主和音とプライマリー・コード、二つのコードによる、進行しない、あるところを往復する形のコードのパターンが書いてあるわけです。

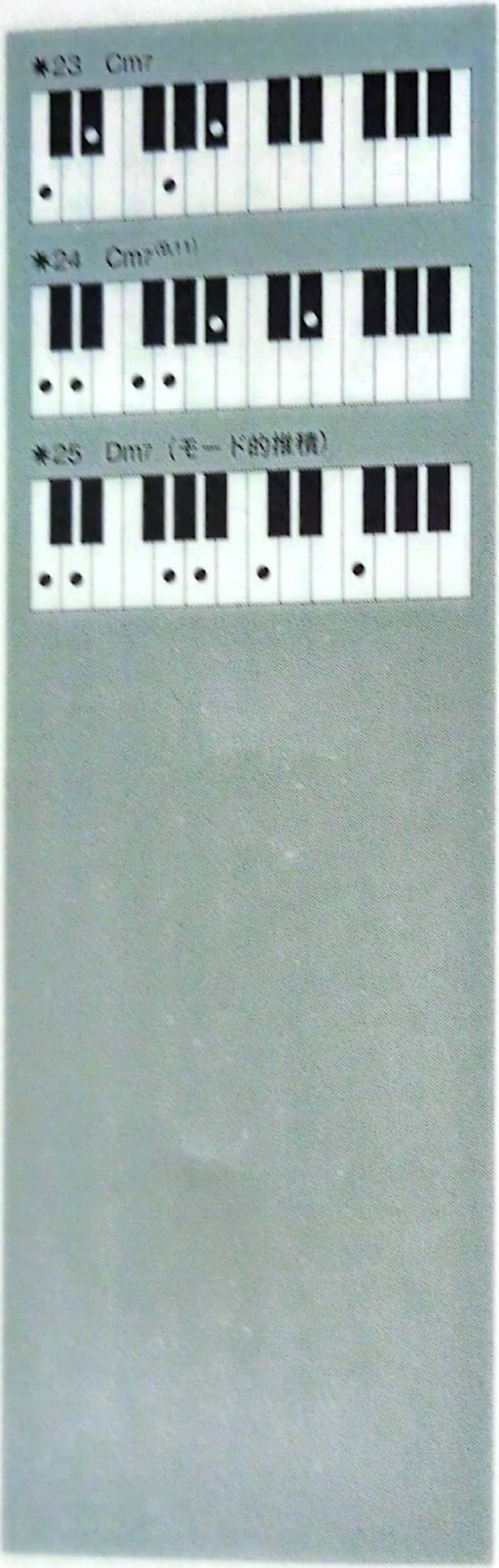
バークリーにおけるモードの表記について、4度堆積、モードのヴォイシング

で、各モードの特徴的ヴォイス・フォーメーション、ってのに入りますけれど、こう

なってくるとかなり実学の中でも突っ込んだ話で、簡単に言うと、モードでは音の弾き方、積み方もコード世界とは違った形でやらなくちゃならないってことです。とにかくコーダルに聴こえないように一生懸命工夫するわけですが、そうやってやってるうちにどこに帰結するかっていうと、バークリー・メソッドではもう表記できない、バークリーのシンボル体系の中では表せない音の積み方、ヴォイス・フォーメーションってのが現れてきます。はい。ここら辺で、もうそろそろバークリー・メソッドも終わりに近づいてきます。

モード世界で現れるような4度で積まれる和音ってのは＊鍵盤23、24、バークリー・メソッドでは表記できません。3度の堆積、「$Cm^{7(9,11)}$」っていうような形の、一個ずつ飛んで積んでいく形のコード表記ね、そういうものを表す記号しかバークリーは持たなかったんだけど、っていうか厳密に言うと、4度積みの表記を持とうとしてさ、実験的に「C4」とかいう形で4度和声を表記しようとしたんだけど、定着しないで廃れちゃいました。

その書きようがない4度堆積の和音が、モード以降ジャズの中に頻出するようになります。それはなぜかって言うと、たとえばDmを弾く時にこういう風に弾いちゃうと〔弾く〕＊鍵盤25これね、コーダル世界の「$Dm^{7(9)}$」ですから、そのまま「G」が聞こえて「C」が聞こえてコード音楽に聞こえやすいんです、これ。〔ドミナント・モーションを弾く〕こう聞こえないように、モードではDmをこう4度で堆積させて〔弾く〕、



弾きます。「ドミソド」じゃなくて「ドファソド」みたいな感じね。中に常に4度でぶつかっていくところを入れていくことで、普通のコード進行に聞こえないようなカラーリングを作るんです。ここに書いてある、こういう形のモード独特の叩き方っていうのをマッコイ・タイナーだとかいろんな人が開発して、モードに関するヴォイス・フォーメーションってのがだんだん形成されていったんです。が、そのルールに関しては、バークリーでは完全に体系化されていません。ただ、とにかくコーダルに似ないような形で、コーダルではあり得ないようなヴォイシングにしていけばいい、ってぐらいで。次に行ってください。

モーダル・インターチェンジ

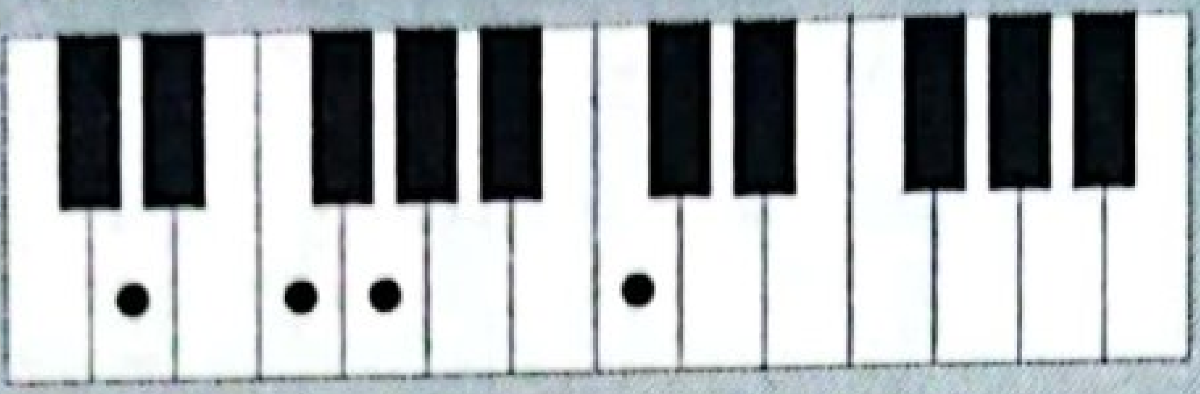
モーダル・インターチェンジ。これは重要ですよ。「モード技法」では、コードは中心音を確立する分割しか持たず、複雑な進行を持たないため、楽曲の展開はモードの組み合わせによる。つまり、ワン・モードだけじゃ一曲持ちませんよ、ということですね。ひとつのモードだけじゃ、一曲を支えるには不充分なんじゃない？　って話なんですが、でもしかし、本当のことを言いますと、ワン・モードだけでもけっこう大丈夫だったりもします（笑）。クラブ・ミュージックじゃ明らかですよね。でも、少なくともバークリー的なバランスのとれた商業音楽の世界では、ワン・モードだけで一曲って音楽、たとえば三分とか五分間ずっとDドリアン一発だけの音楽がある、ってのはあり得なかった。そこで、モード転調、って作業が生まれます。モードの種類が曲の中で変わっていく。えー、これね、コード進行とは別なんですが、言うならばモード進行です。で、その変わり方ってのが四パターンある、っていうのがここに書いてあるわけです。

軽ーくやります。まず、同旋法移行。モードの種類は一緒だけど、軸音が変わる。たとえばCドリアンからDドリアン、っていう風に、ドリアンのまま移調するわけですね。同じモードのまま場所が変わるというか。さっきの「ソー・ホワット？」も、モードの最初の曲なんですが、すでにモーダル・インターチェンジが行われています。DドリアンからE♭ドリアンに行って、また戻ってくる。タラララ［弾く］※鍵盤26、27っていう風に、途中ガクンと半音上がるところがあって、またガクンと戻る。言ってみれば、これひと

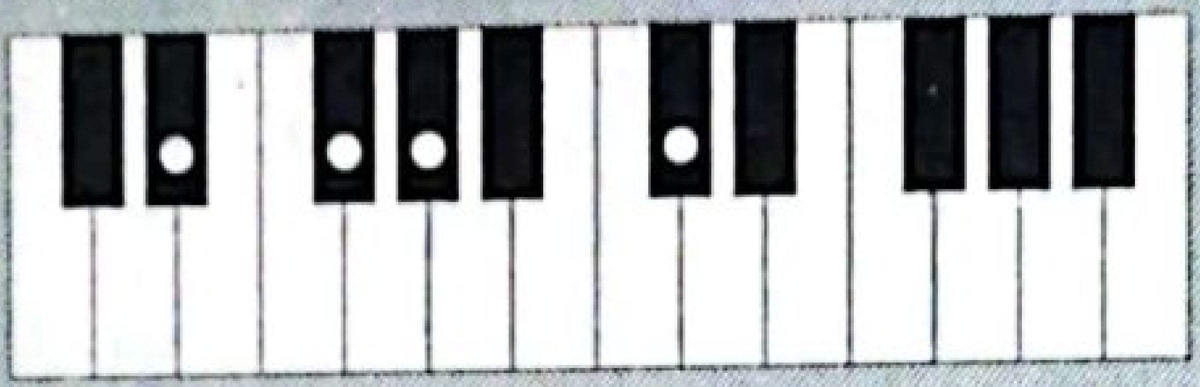
つのドミナントートニックで、まぁ、一個だけじゃ飽きちゃうでしょってことです。でも、もう一回言うとね、クラブでかかるダンスミュージックではヘタすりゃDドリアンのまま七時間とか、それどころか二音だけとか、音程ないまま三時間とか、そんなことが可能になってますからね。もうモードによるアブストラクトも超えて、リズムだけありゃなんでもいい、って時代に現在は突入しかけているのかもしれません。商業音楽でもね。

ヨーロッパ人、というか近代人っていうのは何かある種の強迫的なものにとりつかれていた節があって、音楽を長調と短調とに強引に分けたり、コードの機能を厳密に分類したりしながらいろんなものを作ってきたんですが、そういう動きってのは必ずと言っ

✳26　Dドリアンの提示



✳27　E♭ドリアンの提示



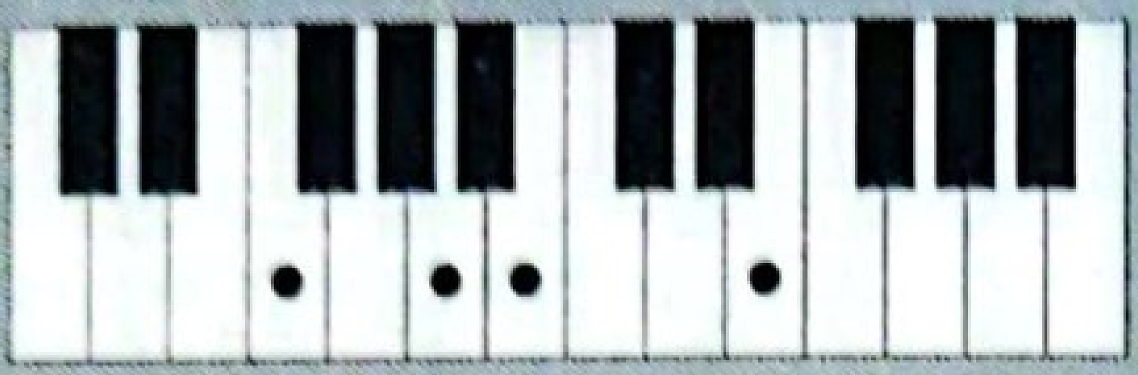
ていいほどまた原初段階に回帰してゆく方向性も持ってます。コード循環のむちゃくちゃ難しいところから始まって、そのカウンターとして音の薄ーい形式になって、で、もっとシンプルになって、さらに黒人音楽もすっ飛ばして、もう最初のグレゴリオ聖歌の洞窟の中の響きに近いところまで、ある種のエレクトロニカでは現在戻ってしまっている。そういった先祖返りとも言えるような現象は、実は二〇世紀の間アンダーグラウンドではずっとあったんですけど、二〇世紀末期にそれがかなりオーヴァーグラウンド化して、商業音楽の中に混入してきたと。

モーダル・インターチェンジの話に戻るとしましょう。DドリアンからE♭ドリアンになってまたDドリアン、っていうのが同じモードで音が変わる、っていう動き方で、次に同音移行。同じ構成音で、軸音が移動する。わかるかな? たとえば、Fリディアンと［弾く］Dドリアン［弾く］✱鍵盤28、29。これはどっちもCから始まる「ドレミファソラシド」からできているモードなんで、どちらも構成音はまったく一緒ですよね。一緒なんだけど、軸になる音が違う。で、その軸音を変えるって変化です。［弾く］超微妙で、これ、ちょっとひとつの調性の中でコードが動いているようにも聞こえますね。でもこれはドミナント・モーションしていないし、4度でも動いていない。こういうのは「モーダルなコード進行」といった言われ方をします。

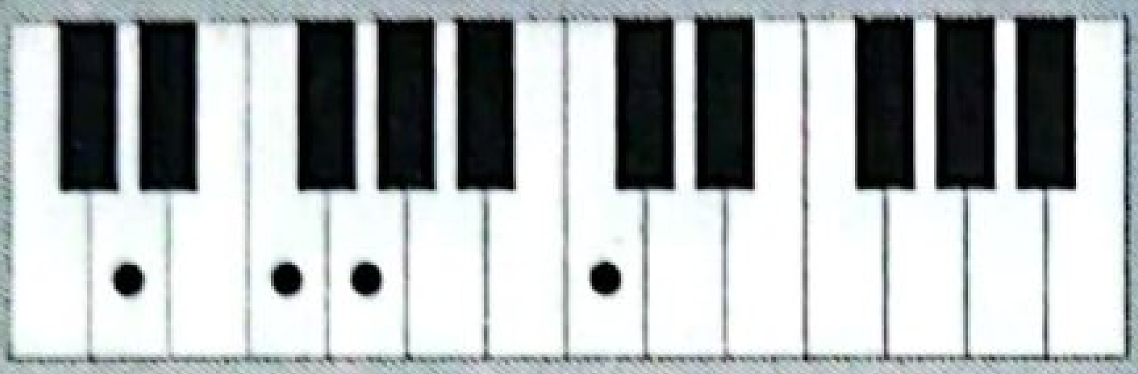
これがFリディアンの提示［弾く］で、それから、Dドリアン［弾く］主和音。プライマリー・コード。はい。こういう形でFリディアン、Dドリアンっていう風に移動し

ました。これは形式上、コード進行にすごく似てますよね。かなりコード進行のあり方に隣接したモーダリティーのあり方です。さっきのは［弾く］DドリアンがE♭ドリアンに行ったから移調感があるでしょ。でも、今度は移調感がない。同じキーの中だからね。なので、実は、これはあんまりモーダリティーとしては使われてないパターンです。特にモード・ジャズの世界では同音移行ってのはほとんど見られないわけですが、ところが今や、僕らがこれまでさんざん言っている「モーダル・コーダル」の世界、コーダルでありながらモーダル、そういった越境してひとつになっていく世の中では、こういったコード進行の中にモードの同音移行っていうのが組み込まれてきています。この話も後々しますが、間に合うかなあ。ちょっと先に「モードⅢ」に行きます。

＊28　Fリディアンの提示



＊29　Dドリアンの提示



同軸移行。同軸移行ってのは、同じ軸音でモードが変わるっていうことです。これはわかりますよね。ルートが一緒で、CイオニアンからCドリアンに変わるってことです。Cイオニアン。［弾く］コード進行に翻訳して言うと「C△7－Dm7/C」と今弾きました。で、同軸移行します［弾く］。さっきの動きに続けて、「Cm7－F7/C」と弾きました＊鍵盤30〜33。これは、モーダリティーに翻訳して言うと、CイオニアンからCドリアンに移行した。ということになります。メジャー系からマイナーに来ました。もっとシンプルに弾くとこういうことになります。［弾く］これもね、ポピュラー・ミュージックにいっぱい出てくるよね。軸音となる下のCが一緒で、音列がイオニアンからドリアンに移行した形で、明暗が変わりますね。スティーヴィー・ワンダーとかは多用していると思います。これが同軸移行。

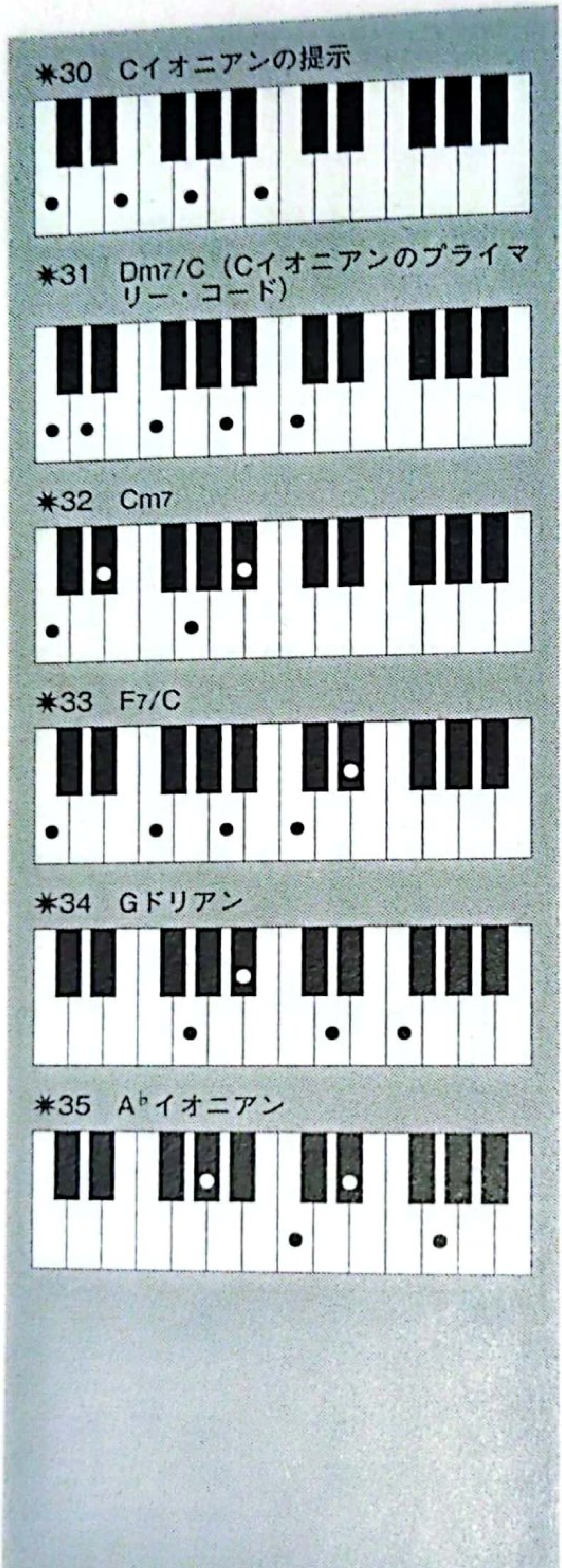
で、「モードⅣ」は自由移行っていって、「モードも軸音も勝手にどこでも変われよ！」っていう話（笑）。ま、何でもいいわけですよね。なんか一個やってみましょうか。GドリアンからA♭イオニアンって動きで、［弾く］＊鍵盤34、35今、自由移行の一例です。自由移行は無限にあります。なんたって自由ですから。

実際には、楽曲の全てがモード技法で作られた時期はごく短く、ブリッジやインタールードのみがモーダルで作られることの方が多いですね。ブリッジっていうのは曲と曲の間の、ちょっとした隙間ね。インタールードってのは大きな間奏のことで、Aメロからサビに行く時にちょっとつけ足したりするものです。この間Spank Happyの曲でい

ろいろ聴きましたね。モードをイントロに使うとか、あと逆にモードをメロディーに使って、コード進行を間奏に使う音楽っていっぱいあります。要するに、一本道で進行していくコード進行の時間と、停滞している、停滞っていうか、循環している、ぐるぐる回っているモードの時間が混じっている曲が、現在は多いんですよ、ってことがここに書かれてあるんですね。

軸音構造と色彩感、記号化について

もう一ページめくりましょう。軸音構造と色彩感、ということで、構成音とモードに



よって色々な思くれる、とかと言う人ですが……。はい、これはですねー、僕の予想で言えば、嘘です。嘘っていうか（笑）、まじめにまじめに、本当のことを書いてる人だけど、これとか記号論の図、物事を記号化する際の限界で、ちょっと授業の流れから逸脱しますけど、記号化可能を中心にして現象を斬っていくとき、全ての現象を記号化できるっていう風な発想が絡わいてくるのね。記号化が役に立つのはさ、富士山でいうと八合目ぐらいまで。で、そっから先は逸脱して踏み込まない。っていう風にしたりがね。だったかって言うとおれわれの生活上の感覚に合致してるわけなんだけど、えー、八合目までのってひき返す山男はいない（笑）。そこに山があるから絶対登るわけですよ。で、富士山なら頂上があるけれど、記号化には頂上がありません。言葉の体系ですから、やろうと思ったらずーっとそのゲームは続けられるんです。キリマンジャロの頂上にはヒョウの死体があるんですが、そのヒョウが頂上まで登った理由は誰も説明できない。ヘミングウェイの話ですが（笑）、それはいいとして、えーと、記号化を100%達成しようとすると、必ずこういうところに入り込むんですよ。つまり、全部を一覧表にして序列化できるという発想、何かの数的な構造によって事象をすべて捉えようという発想の人間には時間生まれますが、すごくきわめて理論的な当たり前なことを言いますと、数的な秩序で全ての物事を記号化できる唯一の学問は、数学だけです。ですから、他の人文学的な言葉的な秩序によって完全に記号化することは不可能だと言っていい。とくにそうなると、これ哲学史に詳しい人は覚えていると思うけれど、構造主

義っていうのがはやった時、ジョークの種になるくらいこういった記号化の試みが広がりました。言語もそうだし、物語構造ってのもありましたね。でも、そういった記号化を突き詰めた人は、必ず最後はわけがわからなくなって終わっています。そもそも現代記号論の始祖と言われているソシュール★7自身が、記号の出自の研究を突き詰めていったあげくに、アナグラムって言ってね、言葉を入れ替える。中世の詩とかを取り上げて、その文の並びを入れ替えて異なった意味を見つける、みたいな研究にハマったり、さらに、たとえば、「菊地成孔」っていう言葉の中には「成」っていう言葉が入っている、だから僕の名前の中に「成」の意味が含まれている、っていうようなところまではまり込んでしまいます。記号を理論的に突き詰めていった結果、詩篇のアナグラム研究

★6…ヘミングウェイ　Ernest Hemingway（1899-1961）
イリノイ州生まれ。アメリカの小説家。著書に『日はまた昇る』『武器よさらば』等。1953年ピュリッツァー賞、54年ノーベル文学賞を受賞。61年猟銃により自殺。

★7…ソシュール　Ferdinand de Saussure（1857-1913）
スイスの言語学者、言語哲学者。1891年ジュネーヴ大学教授に就任。同大学での講義を弟子達がまとめ、死後出版された『一般言語学講義』は、構造主義言語学の重要な文献となる。言語学、記号学の発展に寄与し、後の構造主義の礎となった。

を始めてしまってひっそりと死んでしまったという、恐ろしい学問です。あと、ソシュールが研究したのはね、話が横道にそれるけど面白いから続けますが（笑）、逆回転、反対から読むっていうこともしてて、それがバカんならないと思うのは、今このCDJにはリヴァースの機能がついているのね。で、これ僕インタビューの時によくするんだけど、これからの子供は、頭の中で音楽を逆回転することができるようになるだろう。それはなぜかというと、あらゆる機材にリヴァースの機能がつくであろうから（笑）。そうすると逆に進行していく和声だとか、逆に進行していくメロディー、つまり和声を右から読んでも左から読んでも同じように吟味できるっていう脳ができてくるんじゃないか、と。こういった能力があると、音楽の捉え方がだいぶ違ってきます。僕らは第二次大戦前の人間から比べると、リズムが表になっても裏になっても、随分と平気な世代です。四〇年前の人たちはリズムのオンとオフがずれたら大事件。それが、ファンク・ミュージックやリズムボックスの発達によって、まあまだ裏表の感覚が悪い人もいらっしゃいますが、でも随分大丈夫になったでしょ。それは革命的なことで、この一事だけで音楽も変わったし、音楽の聴き方も変わったわけだ。

こういった音楽上の変化は、機材による側面も無視できません。こうしたリズムの把握っていうのはリズムボックスのおかげとも言えるし、リズムボックスに触発を受けた演奏の影響とも言える。もっと言えばメトロノームってもののおかげ、さらに突き詰めてみれば時計っていうテクノロジーのおかげである、とも言えるでしょう。で、こうい

う風にリヴァースが簡単にできるようになると［CDJで音源をリヴァース再生］、音楽をリヴァースで聴くことが日常的になって、頭の中でもそれが日常的になっていけば、この間見た表が逆で回ったりね、全ての時間を逆で捉えられるようになるんじゃないかな、と思ってます。

脱線終わり（笑）。えーと、ここで何が書かれているかっていうと、要するに、モーダリティーの明暗の度合いってのはこういう風に設定されてるってこと。でも、そういった明暗のカラーリングに序列をつけるってのは、西洋の長短調性が基になっているところでは、理論的にはむちゃと言えばむちゃな話なんだよね。ただ、面白いことに、ある本によれば、CイオニアンとA♭イオニアンではCイオニアンの方が明るいと感じられることが定説化されているそうです。これは人体の感覚器官が人種が違ってもほぼ同一のサイズであることによるのかもしれない、というんですが、これはさ、人間の耳とか眼とか、あと脳っていうのは、身体が大きい人でも小さい人でも、そんなにサイズの違いはない。だからそこになんか一定の法則を求められるかもしれないね、ってぐらいの話です。

もっとどんどん進みます。「モードⅢ」。あ、九時二〇分？　やばい。今から倍速でしゃべりましょう！　コンポジット・モード！　あははは。やっぱり今日も最後「ファンカーゴ」になっちゃう。ファンファンファンファンファンファンファンカーゴ！

コンポジット・モードの説明をしましょう。ある人がその曲のためだけに、オリジナ

ルなモードを作ろうとした場合、それはどういった形で作ればいいのか？　っていう構成法が書いてあります。コンポジット・モードの構成法、それによってメロディーを作るやり方、コンポジット・モード上のプライマリー・コードと主和音の作り方と特性音の設定の仕方等々、つまり今までやってきた、コンポジットではないモードのあり方を、自分で自由にやりたい時はどういう風に作るかっていう話で、言ってみればもうこれは現代音楽で言うセリーですね。で、自由にやるって言っても規則がありますよ、と。主和音とプライマリー・コードは守りましょう。モードには特性音を設定しましょう。で、設定するにはこういう設定の仕方があります。プライマリー・コードと主和音の決定の仕方にはこういうのがあります。ということが書いてあります。

しかし、今日渡した資料の中で、概念的にも、また実際の現場的にもオミットされているのは、この分厚い三冊目のものです。もうね、ここに書かれてあるようなことは守られていないと断言してもいい。バークリー教育の中でも、現実と理論が乖離している、まさに形骸化したもののひとつです。実際のジャズはこんな風に、「この曲はコンポジット・モードが―」みたいなことにはなりませんでした。じゃ、どうなったかっていうと、もっと自由に、好きなところに行って好きに帰ってくればいい、ってところに一足飛びで行ってしまいます。この講義ではそういった音楽をアブストラクトって呼んでまして、モーダリティーはそういった、和声・旋律的、また律動的にも無制限の自由を与える方向に発展していったんです。えーと、あれ聴きましょう。「ソー・ホワット？」

CamScannerでスキャン

からたった一〇年後ですが、そこでモードがどうなっているかってことで……。まず「ソー・ホワット?」聴いときますか。商業音楽、っていってもジャズばっかになっちゃってますけど……。

「ソー・ホワット?」と
『イン・ア・サイレント・ウェイ』

はい。[「ソー・ホワット?」が流れる]。これはちゃんと、さっき説明したプライマリー・コードも守られてますし、主和音も守られてますし、モーダル・メロディーも特性音も全て守られています。マイルスのソロは完全に、ピアノで言ったら白鍵だけ、一音たりともDドリアン以外の音を吹いていません。[マイルスのソロをCDに合わせて弾く]。こういう風に、厳密に守られてます。っていうか、これは筋道が逆で、この演奏を聴いてバークリーが教科書を書いてるわけだからね。まず、こういう実演があって、それを「あん?」って分析して体系化したのがこの教科書ですから、当然この演奏を分析できるように、この通りになっています。しかし、これが一〇年後、同じ人の同じモード技法による、モード自体は違いますが[ドリアンを弾く]このサウンドが一〇年後の『イン・ア・サイレント・ウェイ』では……

■ Miles Davis「Shhh/Peaceful」◆音源4

あ、[弾きながら]、Dドリアンじゃなくて、Dミクソリディアンですね。こういった

サウンドになってます。［しばらく聴く］で、その中で、こういった音が……。［CDJで音をループさせる］はい、今一番音的には外れているところをループさせてますけれども、ここで出てる音って、全然Dミクソリディアンでもなんでもないのね。ホントだったらこういうサウンドなんだよ［Dミクソリディアン］。こういうサウンドだったのが。［CDJでループさせている部分を再生］。三人いるキーボード誰だっけ？　ザヴィヌル★8、コリア★9、ハンコック★10か。

えーと、で、この部分でDを守っているのは、ベースだけですね（笑）。他の人はベースがDやってんだから俺は勝手にやるよって弾いてるってことなんですよ。これがさっき見たコンポジット・モードの概念でもあるし、モーダル・インターチェンジの概念でもありますけど、どっちにしても拡大解釈です。このアルバム『カインド・オブ・ブルー』の段階では、モーダリティーっていうのはまだブラックボックスっていうか、フロンティアみたいなところがあって、この後、ここで演奏したことを拡大解釈したり、厳密に厳格に守ってみたりしながらどんどん拡張・逸脱していって、みんながみんなそれぞれの方向を模索している時代なんですよね。特にこのキーボードの三人は。

その模索している三人が一気に演奏したらこんなんなった。［CDJ再生］。もう全然ドレミファソもあったもんじゃないですね。ただ、でも、単なるデタラメの、欲求不満の人が楽器叩くみたいな「バリーン!!」［キーボードをクラスターで押さえる］ってサウンドなわけじゃないですよね。Dのミクソリディアンのムードを保ちつつ、どれだけ

離れてまた戻ってこれるか、っていうような形で、ルールに沿いながら逸脱してまた戻ってくるっていう感覚。そういうことに関する工夫っていうのを、このあたりの演奏ではみんな考えていました。これが最初に説明したモードがアブストラクト方面、フリージャズに向かうアブストラクト方面に流れたルートね。で、もう一個がモードがどんどん音数を削ぎ落としていってファンクに流れていく方面があるんだけど、それはまたリズムのところでも説明しますし、ああ、今日もとうとうモーダル・コーダルには至れないまま終わってしまいました。

モーダル・コーダルになかなか入れないなー。ここが一番面白いとこなんだけどね。要するに最終的にどうなるかっていうと、コード進行がある音楽と同じくらいの量のコ

◆音源4…Miles Davis「Shhh/Peaceful」(M. Davis)『In a Silent Way』

★8…(ジョー・)ザヴィヌル　Joe Zawinul (1932-2007)
　ジャズ・ピアノ(キーボード)奏者、作曲家。ウィーンの音楽院に学び、1959年に渡米。キャノンボール・アダレイのグループ等を経て、68年にマイルス・デイヴィスのグループに加入。『イン・ア・サイレント・ウェイ』『ビッチェズ・ブリュー』等の録音に参加する。70年に「ウェザー・リポート」を結成。クロスオーヴァー／フュージョン・サウンドの代表的存在となる。

★9…(チック・)コリア　Chick Corea (1941-)
　マサチューセッツ州生まれ。ジャズ・ピアノ奏者、打楽器奏者。イタリア系の両親の元に育つ。スタン・ゲッツ等のグループを経て、1970年マイルス・デイヴィスのグループに参加。その後、自己のグループ「サークル」、またラテンやロックとのクロスオーヴァー／フュージョン・サウンドの「リターン・トゥ・フォーエヴァー」を結成。人気を博す。

★10…(ハービー・)ハンコック　Herbie Hancock (1940-)
　シカゴ生まれ。ジャズ・ピアノ(キーボード)奏者、作曲家。1962年にマイルス・デイヴィスのグループに参加。並行して自己のグループでも活動。ハード・バップ～新主流派的なサウンドに始まり、エレクトリック楽器の導入、またR&B、ファンク、ダンス・ミュージック等の要素を持った作品を次々と発表する。

ードネームが譜面に書いてあるんだけど、そのひとつひとつがモードだっていう風にジャズはなっていくの。わかるかな？　最初はさ、Dドリアン一発だから、譜面には「Dドリアン」、「Dm」って書いてあるだけだったよね。モードってのはそういう風にさ、対機能和声的なクールさが特徴だったのが、それがだんだんね、一曲の中に現れるモードの数が増えていくんです。一曲の中で、あるカラーを持ったモードから、それと似てるけどちょっと違うモードとか、がらっと離れたモードとか、そういった風にどんどんモーダル・インターチェンジを繰り返してゆく。で、コーダル・ミュージックの世界ではさ、たくさんコードが現れても、それはきちんとした序列のなかに収まっていたでしょ？　でも、モードの場合はそういう序列がないから、たくさん変化しても、そのひとつひとつには何の繋がりもない。まったく連結性を持たず、かといって一発でもなく、一コードごとにモーダル・インターチェンジしていくような形の音楽になっていって、ジャズ史の中で言われる「新主流派」っていうのはそういう音楽でした。ハンコックの「ドルフィン・ダンス」●図版5とか、それ以降ですね。

たとえば、ジョー・ザヴィヌルとかが使う平行移動。［弾く］これは機能的には全然、何の関係もありません。同じコードが平行に動いているだけで、この二つは序列をつけられない。マイナーだけでパラレルすると［弾く］こうなります。メジャーが多いんだよね。八〇年代以降のモダン・ハーモニーって呼ばれているものは、一見コード進行の音楽のように聞こえながらも、全部が実はモードだったり、っていうものがあって、一

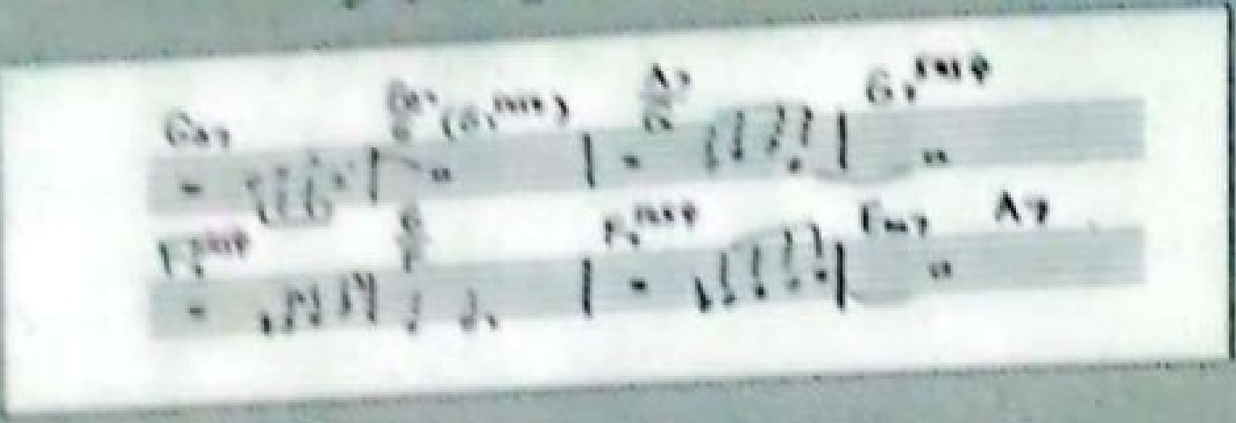
CamScannerでスキャン

方でアブストラクトの人たちは一発の上にデタラメに何でも弾いて、ヴードゥーみたいにドロドロドロドロしていると黒くてクールっていうのが追求されたり、また違ったラインからフリー・ジャズが入ってきたりとか。で、このあたりはどれもなかなかポピュラー・ミュージックには反映されなかったですね。ウェザー・リポートみたいな例外を除けば。こうしたサウンドが商業音楽に頻出するようになるのは、市場の変化もあるんですが、九〇年代に入ってからです。

終わりに、音韻と音響

あとリズムをもう一回やって、モーダル・コーダルをやって、で、それを理解した上

●図版5 H・ハンコック「ドルフィン・ダンス」



同軸移行。同軸移行ってのは、同じ軸音でモードが変わるっていうことです。これはわかりますよね。ルートが一緒で、CイオニアンからCドリアンに変わるってことです。Cイオニアン。［弾く］コード進行に翻訳して言うと「C△7－Dm7/C」と今弾きました。で、同軸移行します［弾く］。さっきの動きに続けて、「Cm7－F7/C」と弾きました✷鍵盤30〜33。これは、モーダリティーに翻訳して言うと、CイオニアンからCドリアンに移行した。ということになります。メジャー系からマイナーに来ました。もっとシンプルに弾くとこういうことになります。［弾く］これもね、ポピュラー・ミュージックにいっぱい出てくるよね。軸音となる下のCが一緒で、音列がイオニアンからドリアンに移行した形で、明暗が変わりますね。スティーヴィー・ワンダーとかは多用していると思います。これが同軸移行。

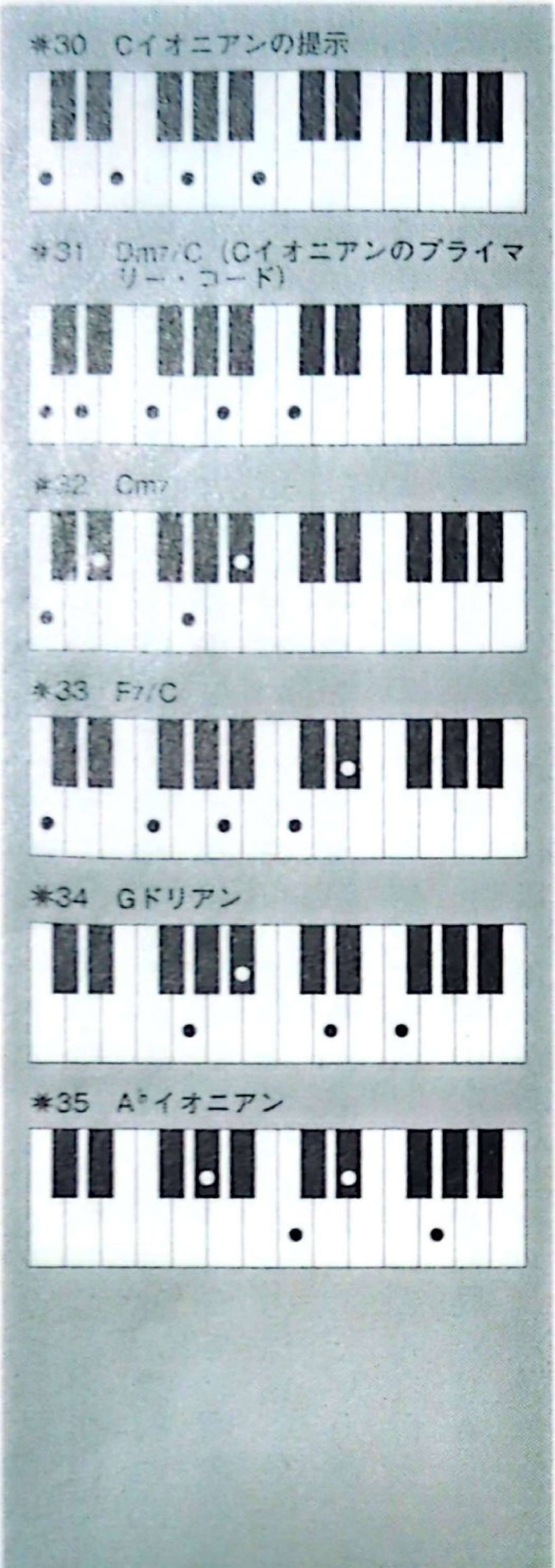
で、「モードⅣ」は自由移行っていって、「モードも軸音も勝手にどこでも変われよ！」っていう話（笑）。ま、何でもいいわけですよね。なんか一個やってみましょうか。GドリアンからA♭イオニアンって動きで、［弾く］✷鍵盤34、35今、自由移行の一例です。自由移行は無限にあります。なんたって自由ですから。

実際には、楽曲の全てがモード技法で作られた時期はごく短く、ブリッジやインタールードのみがモーダルで作られることの方が多いですね。ブリッジっていうのは曲と曲の間の、ちょっとした隙間ね。インタールードってのは大きな間奏のことで、Aメロからサビに行く時にちょっとつけ足したりするものです。この間Spank Happyの曲でい

ろいろ聴きましたね。モードをイントロに使うとか、あと逆にモードをメロディーに使って、コード進行を間奏に使う音楽っていっぱいあります。要するに、一本道で進行していくコード進行の時間と、停滞している、停滞っていうか、循環している、ぐるぐる回っているモードの時間が混じっている曲が、現在は多いんですよ、ってことがここに書かれてあるんですね。

軸音構造と色彩感、記号化について

もう一ページめくりましょう。軸音構造と色彩感、ということで、構成音とモードに



よって色彩が規定される、とかと言うんですが……。はい、これはですねー、僕の予想で言えば、嘘です。嘘っていうか（笑）、まじめにまじめに、本当のことを書いてるんだけど、これこそが記号論の罠、物事を記号化する際の陥穽で、ちょっと授業の流れから逸脱しますけど、記号化作業を中心にして現象を斬っていくとさ、全ての現象を記号化できるっていう風な妄想が絶対わいてくるのね。記号化が役に立つのはさ、富士山でいうと七合目ぐらいまで。で、そっから先は遠慮して踏み込まない。っていう風にした方が、どっちかって言うとわれわれの生活上の感覚に合致してるわけなんだけど、えー、七合目まで登ってひき返す山男はいない（笑）。そこに山があるから絶対登るわけですよ。で、富士山なら頂上があるけれど、記号化には頂上がありません。差異の体系ですから、やろうと思ったらずーっとそのゲームは続けられるんです。キリマンジャロの頂上にはヒョウの死体があるんですが、そのヒョウが頂上まで登った理由は誰も説明できない。ヘミングウェイ★6ですが（笑）、それはいいとして、えーと、記号化を一〇〇%達成しようとすると、必ずこういうところに入り込むんですよ。つまり、全部を一覧表にして序列化できるという発想、何かの数的な構造によって事象をすべて捉えようという発想が人間には時折生まれますが、すごくきわめて理論的な当たり前なことを言いますと、数的な秩序で全ての物事を記号化できる唯一の学問は、数学だけです。ですから、他の人文学的なことを数学的な秩序によって完全に記号化することは不可能だと言っていい。どんなことでもそうで、これ哲学史に詳しい人は覚えていると思うけど、構造主

義っていうのがはやった時、ジョークの種になるくらいこういった記号化の試みが広がりました。言語もそうだし、物語構造ってのもありましたね。でも、そういった記号化を突き詰めた人は、必ず最後はわけがわからなくなって終わっています。そもそも現代記号論の始祖と言われているソシュール★7自身が、記号の出自の研究を突き詰めていったあげくに、アナグラムって言ってね、言葉を入れ替える。中世の詩とかを取り上げて、その文の並びを入れ替えて異なった意味を見つける、みたいな研究にハマったり、さらに、たとえば、「菊地成孔」っていう言葉の中には「成」っていう言葉が入っている、だから僕の名前の中に「成」の意味が含まれている、っていうようなところまではまり込んでしまいます。記号を理論的に突き詰めていった結果、詩篇のアナグラム研究

★6…ヘミングウェイ　Ernest Hemingway（1899-1961）
イリノイ州生まれ。アメリカの小説家。著書に『日はまた昇る』『武器よさらば』等。1953年ピュリッツァー賞、54年ノーベル文学賞を受賞。61年猟銃により自殺。

★7…ソシュール　Ferdinand de Saussure（1857-1913）
スイスの言語学者、言語哲学者。1891年ジュネーヴ大学教授に就任。同大学での講義を弟子達がまとめ、死後出版された『一般言語学講義』は、構造主義言語学の重要な文献となる。言語学、記号学の発展に寄与し、後の構造主義の礎となった。

CamScannerでスキャン

を始めてしまってひっそりと死んでしまったという、恐ろしい学問です。あと、ソシュールが研究したのはね、話が横道にそれるけど面白いから続けますが（笑）、逆回転、反対から読むっていうこともしてて、それがバカんならないと思うのは、今このCDJにはリヴァースの機能がついているのね。で、これ僕インタビューの時によくするんだけど、これからの子供は、頭の中で音楽を逆回転することができるようになるだろう。それはなぜかというと、あらゆる機材にリヴァースの機能がつくであろうから（笑）。そうすると逆に進行していく和声だとか、逆に進行していくメロディー、つまり和声を右から読んでも左から読んでも同じように吟味できるっていう脳ができてくるんじゃないか、と。こういった能力があると、音楽の捉え方がだいぶ違ってきます。僕らは第二次大戦前の人間から比べると、リズムが表になっても裏になっても、随分と平気な世代です。四〇年前の人たちはリズムのオンとオフがずれたら大事件。それが、ファンク・ミュージックやリズムボックスの発達によって、まあまだ裏表の感覚が悪い人もいらっしゃいますが、でも随分大丈夫になったでしょ。それは革命的なことで、この一事だけで音楽も変わったし、音楽の聴き方も変わったわけだ。

こういった音楽上の変化は、機材による側面も無視できません。こうしたリズムの把握っていうのはリズムボックスのおかげとも言えるし、リズムボックスに触発を受けた演奏の影響とも言える。もっと言えばメトロノームってもののおかげ、さらに突き詰めてみれば時計っていうテクノロジーのおかげである、とも言えるでしょう。で、こうい

CamScannerでスキャン

う風にリヴァースが簡単にできるようになると［CDJで音源をリヴァース再生］、音楽をリヴァースで聴くことが日常的になって、頭の中でもそれが日常的になっていけば、この間見た表が逆で回ったりね、全ての時間を逆で捉えられるようになるんじゃないかな、と思ってます。

脱線終わり（笑）。えーと、ここで何が書かれているかっていうと、要するに、モーダリティーの明暗のカラーリングに序列をつけるってのは、西洋の長短調性が基になっているところでは、理論的にはむちゃと言えばむちゃな話なんだよね。ただ、面白いことに、ある本によれば、CイオニアンとA♭イオニアンではCイオニアンの方が明るいと感じられることが定説化されているそうです。これは人体の感覚器官が人種が違ってもほぼ同一のサイズであることによるのかもしれない、というんですが、これはさ、人間の耳とか眼とか、あと脳っていうのは、身体が大きい人でも小さい人でも、そんなにサイズの違いはない。だからそこになんか一定の法則を求められるかもしれないね、ってぐらいの話です。

もっとどんどん進みます。「モードⅢ」。あ、九時二〇分？　やばい。今から倍速でしゃべりましょう！　コンポジット・モード！　あははは。やっぱり今日も最後「ファンカーゴ」になっちゃう。ファンファンファンファンファンファンファンカーゴ！

コンポジット・モードの説明をしましょう。ある人がその曲のためだけに、オリジナ

ルなモードを作ろうとした場合、それはどういった形で作ればいいのか？　っていう構成法が書いてあります。コンポジット・モードの構成法、それによってメロディーを作るやり方、コンポジット・モード上のプライマリー・コードと主和音の作り方と特性音の設定の仕方等々、つまり今までやってきた、コンポジットではないモードのあり方を、自分で自由にやりたい時はどういう風に作るかっていう話で、言ってみればもうこれは現代音楽で言うセリーですね。で、自由にやるって言っても規則がありますよ、と。主和音とプライマリー・コードは守りましょう。モードには特性音を設定しましょう。で、設定するにはこういう設定の仕方があります。プライマリー・コードと主和音の決定の仕方にはこういうのがあります。ということが書いてあります。

しかし、今日渡した資料の中で、概念的にも、また実際の現場的にもオミットされているのは、この分厚い三冊目のものです。もうね、ここに書かれてあるようなことは守られていないと断言してもいい。バークリー教育の中でも、現実と理論が乖離している、まさに形骸化したもののひとつです。実際のジャズはこんな風に、「この曲はコンポジット・モードが——」みたいなことにはなりませんでした。じゃ、どうなったかっていうと、もっと自由に、好きなところに行って好きに帰ってくればいい、ってところに一足飛びで行ってしまいます。この講義ではそういった音楽をアブストラクトって呼んでまして、モーダリティーはそういった、和声・旋律的、また律動的にも無制限の自由を与える方向に発展していったんです。えーと、あれ聴きましょう。「ソー・ホワット？」

からたった一〇年後ですが、そこでモードがどうなっているかってことで……。まず「ソー・ホワット?」聴いときますか。商業音楽、っていってもジャズばっかになっちゃってますけど……。

はい。[「ソー・ホワット?」が流れる]。これはちゃんと、さっき説明したプライマリー・コードも守られてますし、主和音も守られてますし、モーダル・メロディーも特性音も全て守られています。マイルスのソロは完全に、ピアノで言ったら白鍵だけ、一音たりともDドリアン以外の音を吹いていません。[マイルスのソロをCDに合わせて弾く]。こういう風に、厳密に守られてます。っていうか、これは筋道が逆で、この演奏を聴いてバークリーが教科書を書いてるわけだからね。まず、こういう実演があって、それを「あん?」って分析して体系化したのがこの教科書ですから、当然この演奏を分析できるように、この通りになっています。しかし、これが一〇年後、同じ人の同じモード技法による、モード自体は違いますが[ドリアンを弾く]このサウンドが一〇年後の『イン・ア・サイレント・ウェイ』では……

「ソー・ホワット?」と
『イン・ア・サイレント・ウェイ』

■ **Miles Davis「Shhh/Peaceful」◆音源4**

あ、[弾きながら]、Dドリアンじゃなくて、Dミクソリディアンですね。こういった

サウンドになってます。［しばらく聴く］で、その中で、こういった音が……。［ＣＤＪで音をループさせる］はい、今一番音的には外れているところをループさせてますけれども、ここで出てる音って、全然Ｄミクソリディアンでもなんでもないのね。ホントだったらこういうサウンドなんだよ［Ｄミクソリディアン］。こういうサウンドだったのが。［ＣＤＪでループさせている部分を再生］。三人いるキーボード誰だっけ？　ザヴィヌル★8、コリア★9、ハンコック★10か。

えーと、で、この部分でＤを守っているのは、ベースだけですね（笑）。他の人はベースがＤやってんだから俺は勝手にやるよって弾いてるってことなんですよ。これがさっき見たコンポジット・モードの概念でもあるし、モーダル・インターチェンジの概念でもありますけど、どっちにしても拡大解釈です。このアルバム『カインド・オブ・ブルー』の段階では、モーダリティーっていうのはまだブラックボックスっていうか、フロンティアみたいなところがあって、この後、ここで演奏したことを拡大解釈したり、厳密に厳格に守ってみたりしながらどんどん拡張・逸脱していって、みんながみんなそれぞれの方向を模索している時代なんですよね。特にこのキーボードの三人は。

その模索している三人が一気に演奏したらこんなんなった。［ＣＤＪ再生］。もう全然ドレミファソもあったもんじゃないですね。ただ、でも、単なるデタラメの、欲求不満の人が楽器叩くみたいな「バリーン!!」［キーボードをクラスターで押さえる］ってサウンドなわけじゃないですよね。Ｄのミクソリディアンのムードを保ちつつ、どれだけ

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

離れてまた戻ってこれるか、っていうような形で、ルールに沿いながら逸脱してまた戻ってくるっていう感覚。そういうことに関する工夫っていうのを、このあたりの演奏ではみんな考えていました。これが最初に説明したモードがアブストラクト方面、フリージャズに向かうアブストラクト方面に流れたルートね。で、もう一個がモードがどんどん音数を削ぎ落としていってファンクに流れていく方面があるんだけど、それはまたリズムのところでも説明しますし、ああ、今日もとうとうモーダル・コーダルには至れないまま終わってしまいました。

モーダル・コーダルになかなか入れないなー。ここが一番面白いとこなんだけどね。要するに最終的にどうなるかっていうと、コード進行がある音楽と同じくらいの量のコ

◆音源4…Miles Davis「Shhh/Peaceful」(M. Davis)『In a Silent Way』

★8…(ジョー・)ザヴィヌル　Joe Zawinul (1932-2007)
　ジャズ・ピアノ(キーボード)奏者、作曲家。ウィーンの音楽院に学び、1959年に渡米。キャノンボール・アダレイのグループ等を経て、68年にマイルス・デイヴィスのグループに加入。『イン・ア・サイレント・ウェイ』『ビッチェズ・ブリュー』等の録音に参加する。70年に「ウェザー・リポート」を結成。クロスオーヴァー／フュージョン・サウンドの代表的存在となる。

★9…(チック・)コリア　Chick Corea (1941-)
　マサチューセッツ州生まれ。ジャズ・ピアノ奏者、打楽器奏者。イタリア系の両親の元に育つ。スタン・ゲッツ等のグループを経て、1970年マイルス・デイヴィスのグループに参加。その後、自己のグループ「サークル」、またラテンやロックとのクロスオーヴァー／フュージョン・サウンドの「リターン・トゥ・フォーエヴァー」を結成。人気を博す。

★10…(ハービー・)ハンコック　Herbie Hancock (1940-)
　シカゴ生まれ。ジャズ・ピアノ(キーボード)奏者、作曲家。1962年にマイルス・デイヴィスのグループに参加。並行して自己のグループでも活動。ハード・バップ〜新主流派的なサウンドに始まり、エレクトリック楽器の導入、またR&B、ファンク、ダンス・ミュージック等の要素を持った作品を次々と発表する。

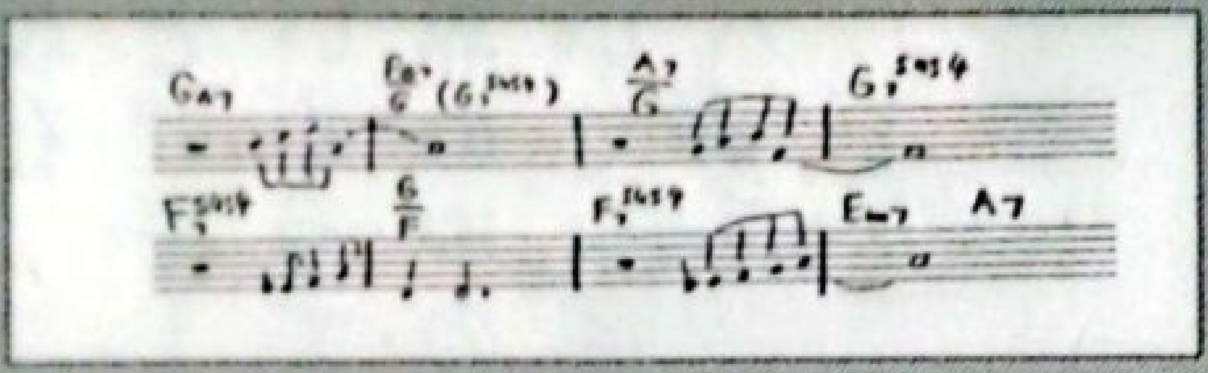
CamScannerでスキャン

ードネームが譜面に書いてあるんだけど、そのひとつひとつがモードだっていう風にジャズはなっていくの。わかるかな？　最初はさ、Dドリアン一発だから、譜面には「Dドリアン」、「Dm」って書いてあるだけだったよね。モードってのはそういう風にさ、対機能和声的なクールさが特徴だったのが、それがだんだんね、一曲の中に現れるモードの数が増えていくんです。一曲の中で、あるカラーを持ったモードから、それと似てるけどちょっと違うモードとか、がらっと離れたモードとか、そういった風にどんどんモーダル・インターチェンジを繰り返してゆく。で、コーダル・ミュージックの世界ではさ、たくさんコードが現れても、それはきちんとした序列のなかに収まっていたでしょ？　でも、モードの場合はそういう序列がないから、たくさん変化しても、そのひとつひとつには何の繋がりもない。まったく連結性を持たず、かといって一発でもなく、一コードごとにモーダル・インターチェンジしていくような形の音楽になっていって、ジャズ史の中で言われる「新主流派」っていうのはそういう音楽でした。ハンコックの「ドルフィン・ダンス」●図版5とか、それ以降ですね。

たとえば、ジョー・ザヴィヌルとかが使う平行移動。[弾く]　これは機能的には全然、何の関係もありません。同じコードが平行に動いているだけで、この二つは序列をつけられない。マイナーだけでパラレルすると[弾く]　こうなります。メジャーが多いんだよね。八〇年代以降のモダン・ハーモニーって呼ばれているものは、一見コード進行の音楽のように聞こえながらも、全部が実はモードだったり、っていうものがあって、一

方でアブストラクトの人たちは一発の上にデタラメに何でも弾いて、ヴードゥーみたいにドロドロドロドロしていると黒くてクールっていうのが追求されたり、また違ったラインからフリー・ジャズが入ってきたりとか。で、このあたりはどれもなかなかポピュラー・ミュージックには反映されなかったですね。ウェザー・リポートみたいな例外を除けば。こうしたサウンドが商業音楽に頻出するようになるのは、市場の変化もあるんですが、九〇年代に入ってからです。

●図版5　H・ハンコック「ドルフィン・ダンス」



終わりに、音韻と音響

あとリズムをもう一回やって、モーダル・コーダルをやって、で、それを理解した上

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

で、現在、二一世紀の問題、ってのがだいたい浮き彫りになればいいなってとこなんですけど。モーダル・コーダルに関して言えば、だいたい今言った極端な概念が混じり合っていくっていうことね。今度はね、そういった動きを受けて、ジャズん中ではコーダル世界の中のCメジャーって書いてあっても、それをCイオニアンと考えてベースがCを弾いている上で白鍵であれば何を弾いてもいいっていう演奏が現れてきます。モダン・パッキングって呼ばれるんだけど、そういう最初まったく別だったものが一回交わって、こんど完全に逆相になったり、融合したりね、音韻教育的なバークリー・メソッドの果てにある、音響的なサウンド、それぞれ関係ないカラーのモードがボーン、ボーンってどんどん鳴るっていう、モーダル・コーダルのサウンドは、そういった音韻の道の果てを示している、とも考えられます。この講義の通底テーマだけど、音韻の道の裏には必ず音響の道があって、そんな感じで必ず概念には対偶が存在して、互いに相手を求めるわけね。フリーやアブストラクトに突っ走った人が音響の果てに理論っていう言葉を使いたがったり、音韻の果てを研究したバークリーの人たちが感性だとか霊的なものに走ったりするのはホントによくある構図。だから、それは男が女を求めて、女が男を求めて、オカマは、えーと（笑）、それなりに求めることと同じような人間論のひとつの典型の動きですね。ていうようなことまで音楽を通じてわかっていただければ、性転換の必要もないということじゃないかなと僕は思うんですけど（笑）。そんな感じで今日は終わります。

CamScannerでスキャン

二〇〇二年六月一九日

第10講　律動Ⅱ

La Scuola della malinconia e la sensualità

CamScannerでスキャン

レジュメ#10

この講義では、クラブ・ミュージックと称されるエリアを、ヒットチャートのセンターポジションの外殻第一層として扱うことを緩やかな前提としているが、九〇年代のクラブ・ミュージック界は、他のさまざまな音楽エリアと同じく、あるいはそれ以上に豊富なジャンル名、スタイル名等のタームを生んできた。完全な新語も少なくないが、多くは既成語の新解釈、あるいは再解釈が多い。

その中で、主にジャズ系（ここでの「ジャズ」も既成語の再解釈に近いが）、ヒップホップ系のサイドに「ポリリズム」という語が流通した。ポリリズムとは何だろうか？

通常の音楽史の教科書的には、ポリリズムはアフリカにルーツを持つ、三拍子と四拍子の複合であり、八分の六拍子という形でクラシックにも定着し、その後ポピュラー・ミュージック界で隆盛を誇る。といった記述がメインであり、最近のクラブ系の雑誌などでは、七〇年代にマイルス・デイヴィスによってジャズ界に持ち込まれたクールかつ呪術的なスタイルであると書かれることが多く、もう少し突っ込んだ考察の中では、それが現代音楽、ケージや[illegible]、ミニマル[illegible]まで[illegible]しているものも多い。

レジュメ＝10

この講義では、クラブ・ミュージックと称されるエリアを、ヒットチャートのセンターポジションの外殻第一層として扱うことを緩やかな前提としているが、九〇年代のクラブ・ミュージック界は、他のさまざまな音楽エリアと同じく、あるいはそれ以上に豊富なジャンル名、スタイル名等のタームを生んできた。完全な新語も少なくないが、多くは既成語の新解釈、あるいは再解釈が多い。

その中で、主にジャズ系（ここでの「ジャズ」も既成語の再解釈に近いが）、ヒップホップ系のサイドに「ポリリズム」という語が流通した。ポリリズムとは何だろうか？

通常の音楽史の教科書的には、ポリリズムはアフリカにルーツを持つ、三拍子と四拍子の複合であり、八分の六拍子という形でクラシックにも定着し、その後ポピュラー・ミュージック界で隆盛を誇る。といった記述がメインであり、最近のクラブ系の雑誌などでは、七〇年代にマイルス・デイヴィスによってジャズ界に持ち込まれたクールかつ呪術的なスタイルであると書かれることが多く、もう少し突っ込んだ考察の中では、それが現代音楽、ケージやナンカロウ、ミニマルなどにまで敷衍しているものも多い。

CamScannerでスキャン
CamScannerでスキャン

結論から言うと、これら全ての記述は正しいと同時に、二極概念の存在についてあまり明確でないままに放置されているとも言える。ポリ＝複合。複層。多層。という概念には、

1）整数的に割り切れる状態

2）整数的に割り切れない、混沌状態

の二つが存在する。

一〇回目である今回は「律動Ⅱ」と題し、ポリリズムの構造と、この二大概念が音楽の中でどのように扱われてきたかを学ぶことによって、派生的にポリ・コード、ポリ・モード、ポリ・コンセプト、さらには演奏者、聴取者としての、人類のポリ・スピリッツ、ポリ・人格（多層人格性）といったレヴェルにまで考察を及ぼせることを目的としたい。調律・調性・和声・旋律・律動という諸概念は、実は根本的にはどうやらひとつであり、われわれは未だ、たとえば律動と和声進行に関する統一的な理論すら確立されていないまま「単一」、「複合」という二大概念の中で生活している。単一でいたい欲望、複合でいたい欲望、さらには単一から複合に向かう欲望、複合から単一へ向かう欲望群を、商業音楽はどう昇華してきたのか？

CamScannerでスキャン

はじめに、ポリリズムという言葉の定義

えー、今日は律動の二回目です。今日は、えーとー、ポリリズムの説明をするためにですね、デートコース・ペンタゴン★1のために作ったKARMA★2のデータを持ってこようと思っていたんですが、あの、タクシーが祐天寺まで来たところでフロッピーを忘れたことに気がつきまして（笑）、引き返そうかどうしようかすごい迷ったんですが、時間がなかったっていうことで、そのまま来てしまいました（笑）。ごめんなさい。なので今日の肝になるべきフロッピーディスクがない。ということで、たいした話ができないのですが（笑）、ともかくまずレジュメを読んでみましょう。

★1…デートコース・ペンタゴン（・ロイヤルガーデン） Date Course Pentagon Royal Garden
1999年結成。70年代マイルス・デイヴィスをセントラル・ドグマに、ジャズ、ファンク、ソウル、アフロ、現代音楽等を融合した、トーン・クラスタード・ファンク・ビッグバンド。菊地成孔主幹。後出（P.218）の芳垣（安洋）、吉見（征樹）、坪口（昌恭）はそのメンバー。

★2…KARMA
KORGが発売したミュージック・ワークステーション。高度なアレンジや打ち込みが可能。

はいー。「この講義では、クラブ・ミュージックと称されるエリアを、ヒットチャートのセンターポジションの外殻第一層として扱うことを緩やかな前提としているが、九〇年代のクラブ・ミュージック界は、他のさまざまな音楽エリアと同じく、あるいはそれ以上に豊富なジャンル名、スタイル名等のタームを生んできた」と。完全な新語も少なくありませんが、たとえばドラムンベースとかね、ジャム・バンド。みたいなね。多くは既成語の新解釈、あるいは再解釈といったものが多いですね。

で、そういった状況の中で、ジャズ及びヒップホップ系サイドのクラブ・ミュージックの中で、ポリリズムって言葉が比較的流通しました。ポリリズム。〝これはポリリズムだ〟とか、〝ポリリズミックだ〟とかね。皆さんも聞いたり言ったりしたことがあるでしょう。

んで、通常の音楽史の教科書的には。えー、つまりクラシック寄りの、一般の音楽の教科書には。ということですが、ポリリズムっていうのは、たとえば「アフリカにルーツを持つ、三拍子と四拍子の複合であって、八分の六拍子という形でクラシックにも定着し、その後ポピュラー・ミュージック界で隆盛を誇る」というような記述のされ方をされることが多いです。で、最近のクラブ系の雑誌とかのポリリズムの説明としては、七〇年代にマイルス・デイヴィスによってジャズ界に持ち込まれた、クールかつアシッドかつ呪術的なひとつのスタイルである、みたいに書かれることが多く、もう少し突っ込んだ考察の中では、それが現代音楽等のミニマル・ミュージックにまで敷衍して話さ

れているものも多いです。間違ってるもので、まあ結論から言うと、これら今言った全ての記述は正しいです。あまり具体的な説明ではないということもはひとつもない。しかし、正しいんだけど、解釈はいろい確かですね。

「ポリ」っていうのは、「複」ってことだから、複合、複層、複時とか、解釈はいろいろで、「ポリリズム」ってのは複合拍子、ということになるわけで、「複数の拍子が同時に演奏されている状態」っていう解説なんですが、こうやって、言ってもわかったようなわからないような、なかなかいい加減な感じです（笑）。これをちょっと突っ込んで考えてみましょう。

まず、基本的にここ押さえなきゃ話わかんねーよっていう重要な肝があって、そこを押さえないから話が曖昧になるんですが、その重要なポイントってのは、ポリリズム、複合拍子には「整数的に割り切れる状態のもの」と「整数的に割り切れない状態のもの」がある、ということです。この二極概念の存在について明確でないままに、言葉的にも感覚的にも音源的にも野放しのまま「ポリリズム」って言葉が流通しているのが、現在の状況です。

その昔日本はね、演歌以外の音楽を全部ジャズって言った時代があるわけね。ハワイアンも、ムード歌謡も、大陸歌謡みたいのもなんもかんもあのー、洋風なポピュラー・ミュージックは全部ジャズって言った時代があって、こういう風に用語がね、用語が分

類を持たずに曖昧だった時代・状態っていうのは必ず存在していて、だんだんと厳格になっていく、という経緯を必ずたどるんですけど、ポリリズムっていう用語に関しては僕が思うにまだ黎明期ですね。だからそろそろちゃんとしようよ、っていう気持ちがあります。

複数のものの関係性について

　複数にものが存在するわけですから、その複数のものがある種の関係性を持っている場合と、関係性を持ってない場合が、まあ当然存在しますよね。で、後で言いますが、十二という数を基本にした、整数的に割り切れる状態と、整数的に割り切れない混沌状態。カオシックって言っていいでしょう。これをカオスって言ってしまうと、物理の、特に複雑系やってる人から抗議が来ちゃうと思うんですよね。「カオスには秩序があります」と言われてですね、ただじっとしてしまうので、まあ「カオシック」ということですね、混沌状態・的ということで許していただきたいところですが。

　物理用語における忠実な意味でのカオスが秩序を持っているってことは皆さんご存知だと思いますが、ここでは大雑把にコスモス／カオスというですね、大雑把な言葉でご容赦いただいて、(1)がコスミックなポリリズム、(2)がカオシックなポリリズム。高円寺マイルス講義★3来た人どのくらいいますか？　あんまいないか。はい、じゃあわかりました。その時に、『文藝別冊』のマイルス特集で(1)のコスミックなポリリズムに関し

てはかなり詳しく話したんですが、えーとね、今日はそれをメインにやりましょう。なぜかと言うとフロッピーを忘れたからですね（笑）。ものすごいベーシックなことをやります。

アフリカ、ヨーロッパの復習

アフリカ、えと、アメリカの大衆。えー。これの一個前の「律動I」のレジュメを思い出していただきたいんですけれども、本来ヨーロッパが、単位時間の周期概念、つまりグルーヴ概念ね、を持ったのは、他の、アジアやアフリカに比べるとかなり新しいわけです。そういう意味では、ヨーロッパこそリズム音痴の国だって言ってもいい部分が

★3…高円寺マイルス講義
2002年1月14日、『文藝別冊　マイルス・デイビス』号に掲載された「オン・ザ・コーナー」の分析をライヴで行ったもの。菊地、大谷の最初のコラボレーション。

あるのね、うん。あの、グルーヴィン・リズム、周期性のダンサブルなリズムに関してはね。

これね、あの、ヨーロッパ人はアフリカ人のアルビノが北上して、だからヨーロッパ人にもアフリカの記憶は……とかいう話とかさ、それこそ「そもそも人類の時間の概念はギリシャ時代にクロノス時間とカイロス時間が……」とかいう話になって、時計の歴史とか話し出しちゃうと、今回と次回だけでは時間まったく足りなくなっちゃうんで……て、この講義、そんなんばっかだけど（笑）、大雑把に中近世、とにかくヨーロッパは、和声の進行が時間を支配してきたのね。

ヨーロッパに「単位律動」とか「近代的律動概念」と呼ばれる、要するに今「リズム」って言ってるあれが完全に定着するのはバロック後期なんだけど、それは周回でぐるぐる回る、いわゆるグルーヴな時間感覚じゃなくて、最小単位のドットが決まってる上で、和声が自由に進行することが時間を進行させたり停滞させたりする力になってきたわけね。

要するに極端なこと言うと「C→F→G→B♭→A」こういう風に、一個の単位はすごいシンプル、しかも複雑なリズムを何も持ってない。八分音符でスクエアにテッテッテッテテッテッテッテッテっていいながら「いくつかのコードを、いろんな回数で気まぐれに弾く」こんな風に、コードが変わっていく。ていうことの方が重要だったんですね。

人類の集合無意識というか、基礎共通概念としての偶奇数、つまり、四拍子とか三拍子

とか、ヨーロッパの原初のポリリズムとしての八分の六拍子とか、そういうものも一応あるにはあるんだけど、やっぱり和声の国だからさ、着々と和声が変わっていくぞ、それに旋律がのってゆくぞ、それによって物語が進行してゆくぞ、っていうことが、時間を推進させる力を持っていたの。

で、アフリカの音楽は特に、音程のない打楽器だけの音楽は特に一番顕著だけど、リズムの構造によって時間が区切られてきたんですよね。んで、ヨーロッパ音楽が、アメリカ大陸という実験国家の上で、アフリカの血を導入することになります。で、アフリカ音楽ちょっと聴いてみましょう。

［CDをセットする］ちょっと待ってくださいね、あーらーよっ［プレイ］因みにこれポリリズムね◆音源1。めちゃめちゃ訛ってるねこれ、すげえかっこいいねこれ……えーと……もっとこう……［プレイ］これもポリリズムだな……［プレイ。しばらくトラックを変え続ける］えー今、何を探しているかというと、アフリカの民族音楽の中で、比較的四拍子に近い、四拍子が強調されているトラックを探してるのね。

というか、アフリカの音楽には四拍子と三拍子の区別がないので、常に、言ってしまえば全部がポリリズムなんだけど、簡単に聴いて誰でも四拍子が聞こえるの探してるのね、今ね（プレイを聴きながら）演奏の状態の中にも出てくるんですけど……（指を鳴らしてリズムをとりながら）こういう単位になってるんだけどさ……ダメだ、これは複雑すぎる（笑）、次。［プレイ］ちょっと探させてください。［次々とトラックを変え

る］ナイジェリアの持ってくれば良かったな。これギニアのだから。
［プレイ。十六分音符の四拍子の状態のトラック］あ、これ四強調だ。これ四だね。四分音符が四等分されてます。これね、この形式。これ一拍を四分割にする、つまり十六分音符にしてるわけですよね。タカタカ、タカタカ、タカタカ、タカタカ、って。もうすでに三拍目が訛ってるけど。［途中をCDプレイヤーで反復させる］ここね、三拍目の二つ目が訛ってるんだけど。訛ってちょっと突っ込んでて三分割の三連符に近くなってるんですけど、ってこれはちょっと微妙すぎるよね。まあ、これがリズムのノン・ダイアトニックなんだけれども（笑）。

アフリカン・ビート、一拍四分割の例、
バッハとリズム

ヨーロッパにも十六分音符は存在したよ、もちろん。十六分音符は存在したんだけども、それはメロディーがやってるわけね。アルペジオ（分散和音）で。こういうことですよ。えー［CDでバッハをプレイ。それにクリック＆ドラムセットをつける］何か「ディスコ・ベートーヴェン」みたいだけど（笑）。

これ、えと、これさっきも言ったように和声やさ、メロディーっていうもの自体を聴かせたいから、これと一緒に、さっきのアフリカの太鼓がポコポコポコポコポコポコって鳴ったらうるさくて、微妙な和声進行がかき消されちゃいますよね。なので、結局音

楽の情報っていうのは、同じ単位のものが一斉に鳴ると全部を消しあっちゃうので、強調したいところがあったら、抜かなきゃいけないんだよね。まあ「抜く」っていうのは、全部揃ってからの考え、つまり現在からの視点だから、ヨーロッパは打楽器による十六分音符を「抜いて」たわけじゃないんだけど（笑）。わかりますよね？

ヨーロッパにも律動はある。けど「バッハの一部分を二小節だけループさせる」これだけずっと聴くのはほんとに嫌ですよね（笑）って、今だったらミニマル音楽も経てるから、これも良いなあ、っていう人もいるかもしれないけど（笑）、まあとりあえず、このまま和声やメロディーが進行してくれないと面白味も何にもない。でもこうやってそこに……「ドラムセットのリズムを合わせて、いろいろ変化させる」。こうなると、

◆音源1…V.A.「Musique du monde Volume2 Les Percussions de Guinée」

今度リズムの情報が上がったでしょ？　そんでつまらなくなくなった。何かプログレ・バンドみたいだけど（笑）。

で、逆にこういう風に［バッハのループを止め、先にどんどん進める］どんどん和声と旋律の物語が動いていくでしょ。このこと自体が、周期リズム性、ドラムパターンみたいなものを持たせることを必要としていないというか、むしろ阻害しているって言っても良いですよね。

阻害してるのか？　それとも必要としていないのか？　っていうところはまあ考えようだから僕がここで断言できないけど。少なくとも、これはこの間の話のフィードバックになりますけど、だからモード・ジャズやラテン音楽なんかが生んだわけ、定形リズムを。モードやラテンが、さっきやったみたいに、コードが進行しない状態の、リズムパターンのヴァリエーションを生んだ、とも、リズムが重要だったから和声・旋律進行の物語が要らなかった、とも言える。

で、一気に話は二〇世紀のアメリカのファンク・ミュージックに飛ぶけど、ここでの十六分音符のあり方の最大の特徴っていうのは、強拍、つまり、強調されるべき打点が、四分音符の二つ目もしくは四つ目、つまり基本単位の「裏」に打点が来てもよくなった、っていうことが革命的だったわけです。

アフリカン・ビート、
裏表の交錯、和声がないことの利点

アフリカ音楽の特徴というのはこの間も説明した通り、えー、アフリカの言語に忠実なんですけど、拍の頭＝表のオンがなくて、裏から始まったりする。要するに基本の裏表に依存する。っていう感覚が非常に稀薄なんですよね。

まず先にアフロ・ビートに裏表の重要性が薄い、ということを聴いてみましょう。

たとえばね［先ほどの四拍子強調のアフロ・ビートをプレイ］これどこを頭にとっても、ベースのフレーズ弾くとわかるんだけど［適当にファンキーなベースフレーズをのせる］、これがここの頭だっていう、これをさ、裏にずらしても［十六分音符一個ずらして同じベースフレーズを弾く］、大して違和感がないでしょう？　どっちもファンキーっていうか。ずれててもずれてなくてもどっちもクール、っていう。ね？　これは、さっき言ったアフリカの言語のこともあるけど、ヨーロッパの観測定点で見ると、和声進行がないから、という言い方ができますよね。

もし和声が進行した時に、和声の変わり目、っていうのが起きちゃうでしょ。C△からDmに動いたら、バッと同時にいくつかの音が変わるわけですよね。その時にここが変わったっていう変わり目が歴然としちゃうわけだけど、今は、これは和声進行を持たない音楽なので、どこでポイントをとっても、整数的な周期さえ持てば、えと、そこに

グルーヴが成り立っちゃうわけ。これが、ヨーロッパ音楽から見た、アフリカの音楽の最大の特徴。それをがっつり取り込んだのがアメリカのダンス・ミュージックね。

ポリリズム……ベーシックとしての四と三の交差に関しては重要だからあとでちゃんとしますけど、今はまずなるほどと思ってもらいたいのは、和声が進行しない限り、どこを頭にとっても、ビットマップの最小単位が決まってぐるぐる周回するのは、もう自由なんだ、ってことです。

微分的なリズム、
積分的なリズム、プログレ

で、今までずっと説明してきたことが、数学における微積分ね。うわあ、もう嫌だ、っていう人もいるかもしれないけど（笑）、微分と積分に綺麗にアナロジーできちゃいます。

たとえばプログレとかミニマルとかの、クラシックから来てるものは積分的ですよね。コードが変わるぶんには、どんどんどんどん最小単位を積分的に積み重ねていけばいいですよね。コードを、周回性を気にせずに、好きなだけ弾いていけばいいから。そうすると変拍子が生まれる。三、四、五、七、とかっていう風な形が。これがまあミニマルまでズブッと繋がってる、和声進行がタイムをつかさどってる音楽の流れです。

基本的にこれはヨーロッパ産のポップスにはずっとある。次に和声が進んだ、ってい

アクセント言語。おやじのカラオケがこういう風に（マネで言葉を出して）だいたいそれちゃって、一拍ずつ裏になっちゃっても気にしない（笑）みたいな（笑）。日本ですね。

　ホワイト系のロックとかにこういうの多いよね。あの、歌の歌い回しの感覚なんか、それの作詞の譜の多さ、短さで、言葉にくっつけてどこかが伸びちゃったりして、ビートルズも多いです。あえて割り切れないように伸ばしたり足したり、っていう揺揃性というか。

　こうしたアクセント言語的なやり方が、プロディーからミニマルに流れていく一方でリズムのあり方で、これに対して、周期さいふがある。いわゆるポリリズムというのは微分的な音楽で、つまり、最小単位の長ーい一周が決まっていて、それを割っていくなか、細かくその中で、いろんな拍の割り方をするわけ。さっきの、四拍子に聞こえるわけが、同じベースラインをどこから弾いても大丈夫だったような、リズミックな自由さや複層さっていうのは、積分的に小石を好きに並べてゆく感じではなく、こう、輪っかみたいな周期性の中で、いろんな形でぐるぐる回すっていう感覚によって成立しています。ここで、さっき言いかけた、ポリリズムのベーシックとしての、三と四の交差の話をしましょう。

十二分割、アフロ・ポリの基本

えー。まず、三でも四でも割れるためには何が必要かって言うと、その最小公倍数である十二分割が必要ですね。（板書）大谷君、点をピピピッと十二個書いてほしいんだけど……はい。えーと、十二による一周期が、アフリカ音楽のポリリズムの原形です。十二を、上で三ずつ区切ってください。はい。四拍子ができました。下で四ずつ区切ってください。はーい、三拍子ができました。てことは、えー、アフリカの基礎ポリリズムは、四拍子と三拍子がクロスしております。これ、音符みたいな、正規の表記の仕方はありません。これは単なるドットの図で表されているだけです。四拍子は常に三連符三つずつになっていて、で同時に三拍子は十六分音符四つでできている。実際聴いてみましょう［三と四のクロスリズム］。リズムだからね、まず頭から体にかけてのれないとね。最初は数えていても、だんだん体が動いてくるでしょ。四と三とで、数え分け、踊り分けてみましょうか。難しいかな？［同じ音源を、四拍子と三拍子で手を叩き分けてみせる］

四拍子は、その同じ拍を三つまとまりで数えるとできます。こう、123、223、323、423、すごい簡単なことなんだけど、ツッツ・ツッツ・ツッツ・ツッツ［指を鳴らしながら］ワン・ツー・スリー・フォー、ワン・ツー・スリー・フォーっていうまとめの四拍子と、ワンンン・ツウウウ・スリイイイ・ワンンン・ツウウウ・スリイイイって

いう遅めの三拍子が、同じ長さ、同じタイムの中でできるんですよ。このタイムの中に（板書）1、2、3と、1、2、3、4ってのが同居してるわけ●図版1～3。割り方、感じ方を変えると、タイム感も変わりますよね。同じ長さなんですが。実際にやってみてください（みんなで音を聴きながら3でとったり4でとったりする）。

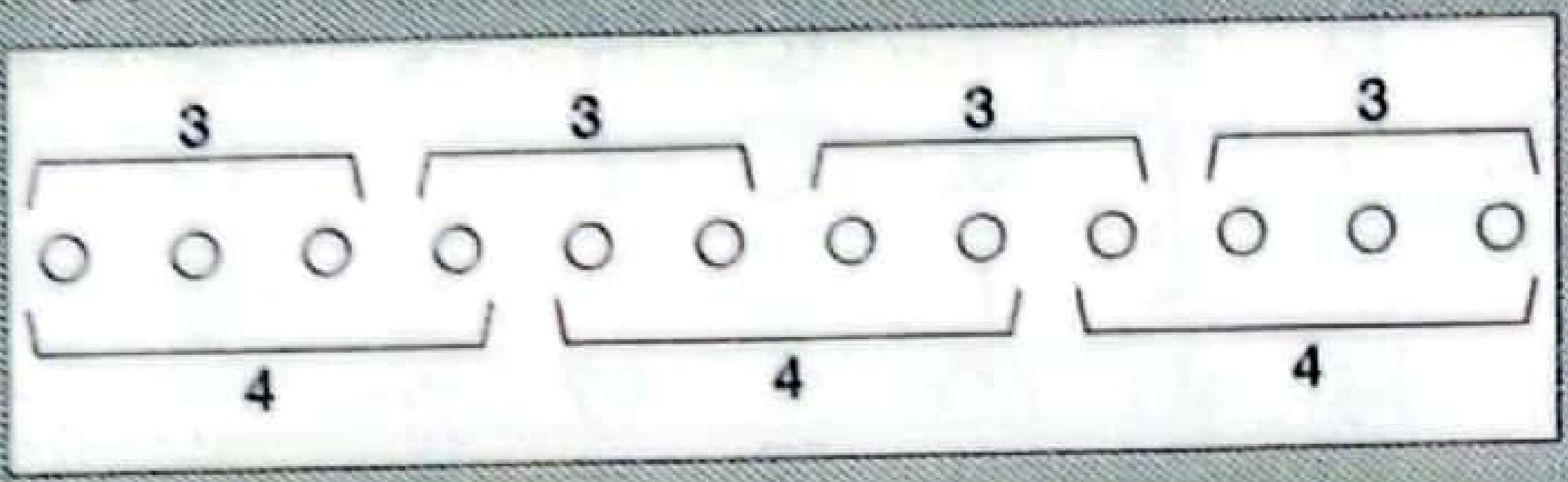
えーと、まず今日はこの構造を頭と体で覚えていってください。

頭をずらしても大丈夫な構造

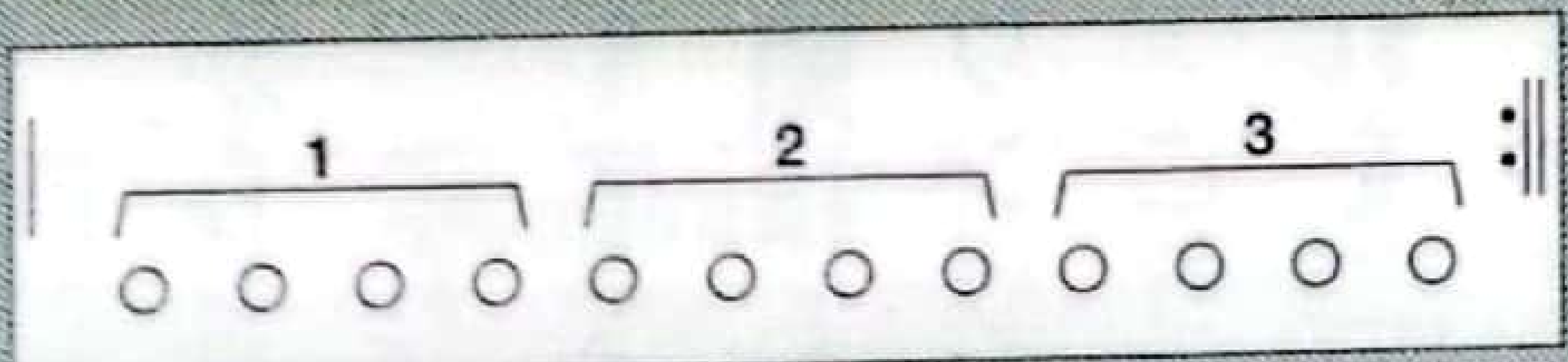
で、これをベースに、たとえば、他の曲でもこの図を見ながら聴いてみましょうか。

［別のアフリカの音源］。えーと、ワンツースリーフォー、ワンツースリーフォーこれ四

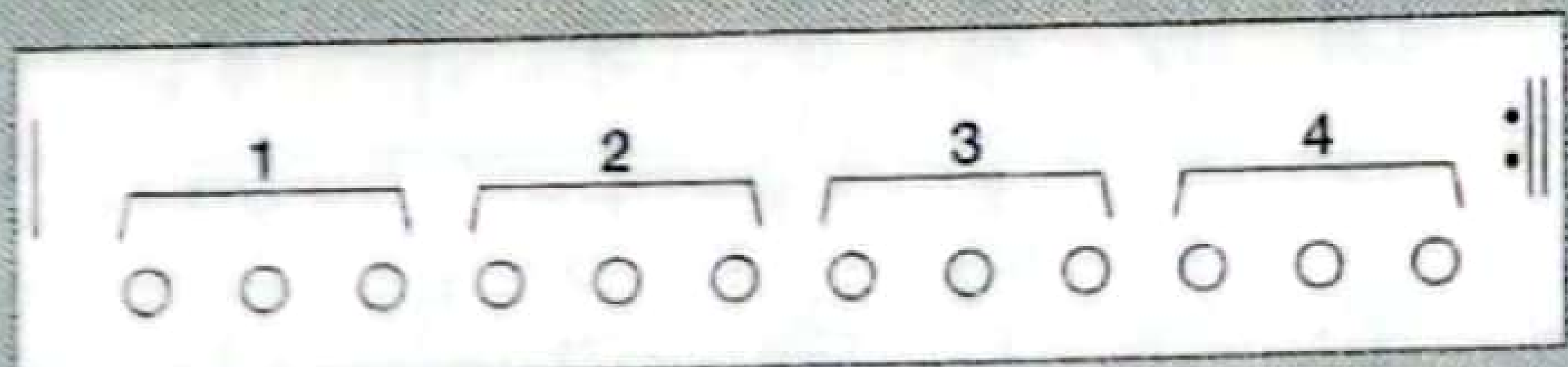
●図版1　4×3＝12



●図版2　4つをひとまとまりにした3拍子



●図版3　3つをひとまとまりにした4拍子



拍子ですね。で、四拍子は三つの音のまとまりでできている。これ、シンバルがずっと三つで鳴ってるからとりやすいです。構造同じですね。

で、しかもね、これCDJでループの頭の場所を変えてみましょう。ワンツースリーフォー、ワンツースリーフォー、ワンツー［音一瞬休止して］ってこうやって止めてずらして、ここを頭にしてループさせてみましょう。そうするとどうなるかっていうと……せーのっ。ワンツースリーフォー、ワンツースリーフォー、って、はい。全然成立しますよね。今、こう切り取ったんだけど（図）。

もう一度、これを二から切り取ると［CDJでずらす］ワンツースリーフォー、ワンツースリーフォーって、これでも特に違和感ないでしょ？ どっちも等価なの。

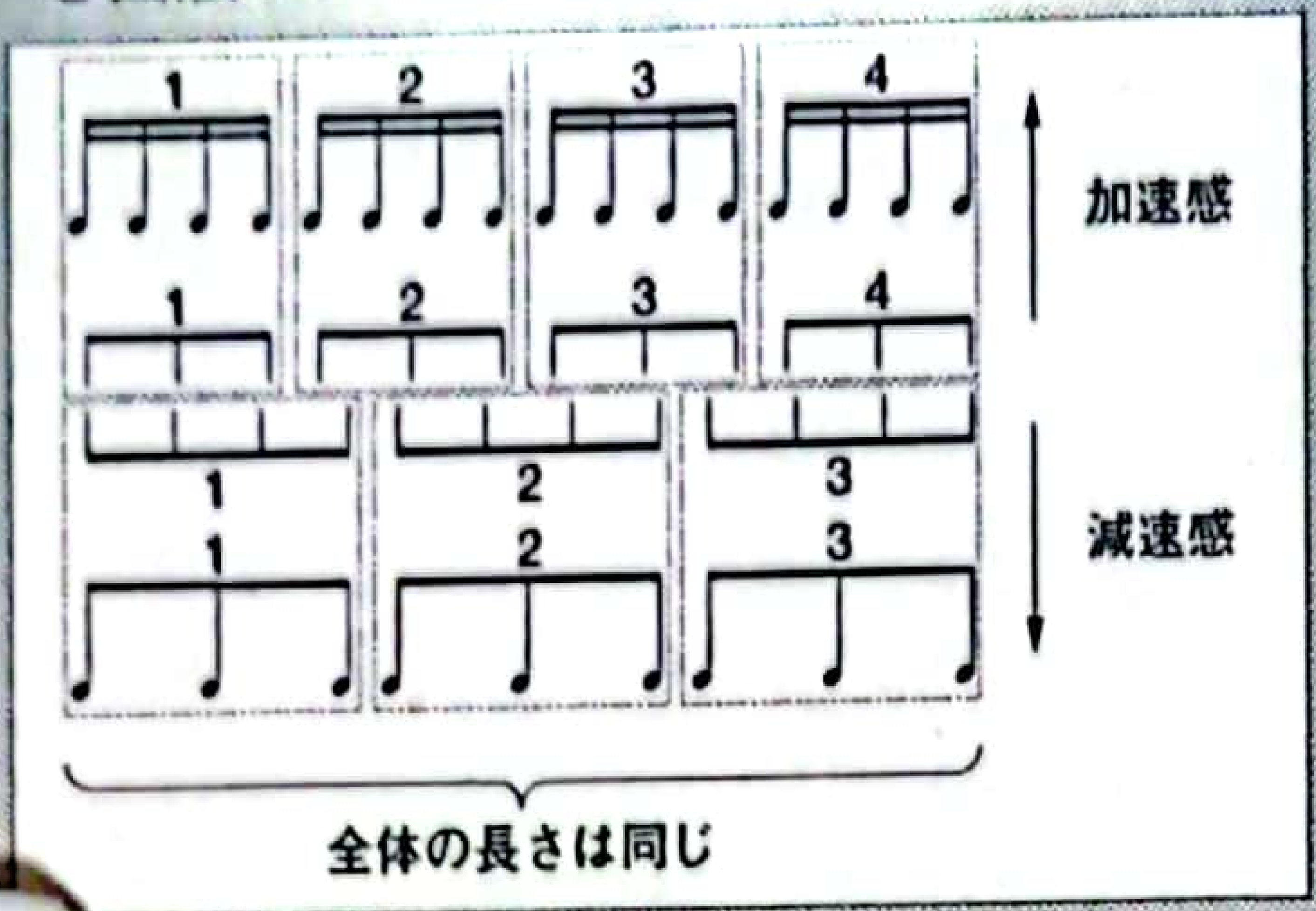
これ、こうした音楽じゃなくて、ワルツや、ロックンロールでやったらえらいことになるよね。ワルツはブンチャッチャ、ブンチャッチャって三拍子で、これ、頭を一拍目の裏から始めたら、えーと（笑）、ンブ・ンチャンチャ、ンブ・ンチャンチャみたいな感じで、こけちゃいますね。貴婦人とかが、ハイヒールだから（笑）。

ロックで考えるともっとわかりやすいね。バスドラが一拍目でスネアが二拍目ってビートを、そのまま裏返したりすると大変なことになります。［キーボードでドラムを鳴らす］ね？ これ、もちろんこうやって数えられるけど、これは元のやつが裏返って鳴っているようにしか聞こえませんよね。これに対して、アフリカの音楽はひっくり返しても、表であることと裏であることの差があんまりないの。

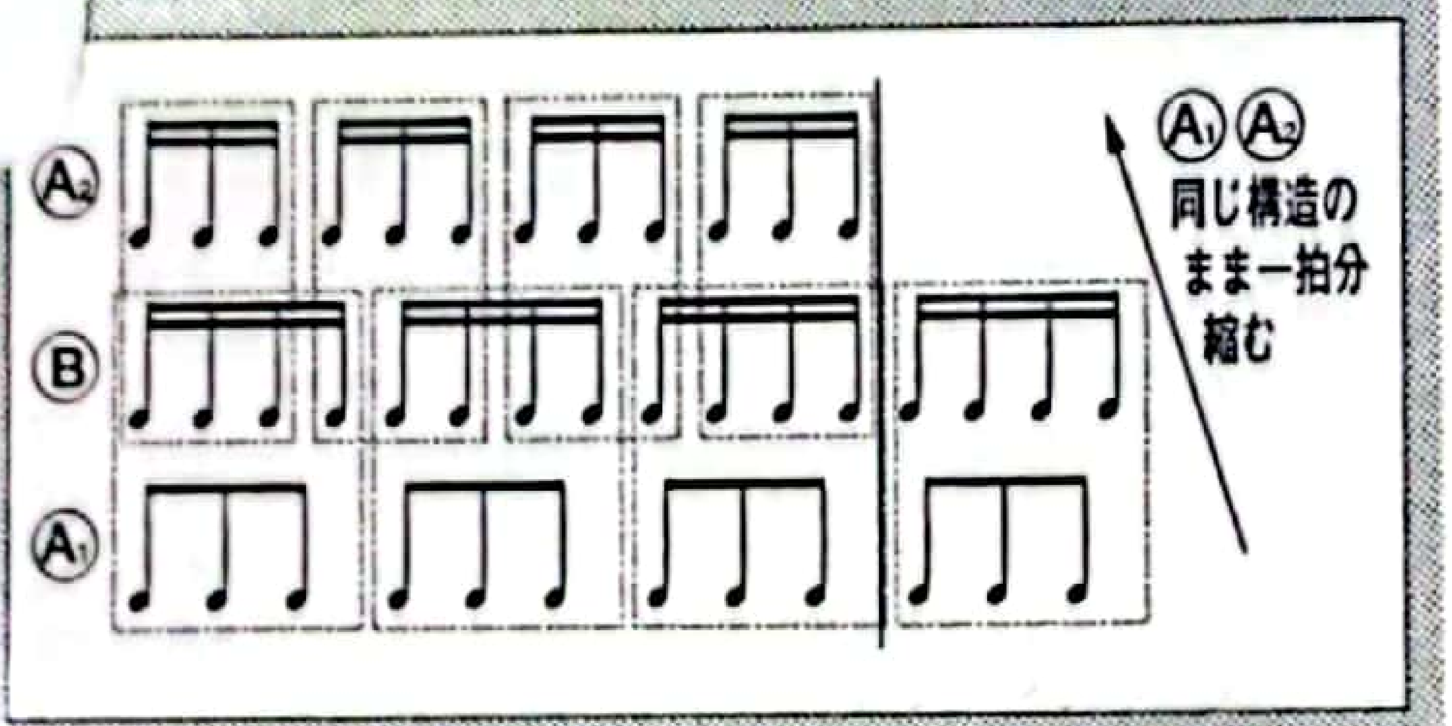
ビートが一個ずれると大事件になる音楽と、一個ずれても何の事件もおこらない音楽があるってことです。で、アフリカの音楽はそんな風にできている上に、裏表だけではなくて三と四が全て繋がっていて、で、三つづりの四と、四つづりの三が、時折逆になったりするんです。

整数秩序によるリズム分割、
アメリカン・ポップスにおける三拍子／四拍子的感覚

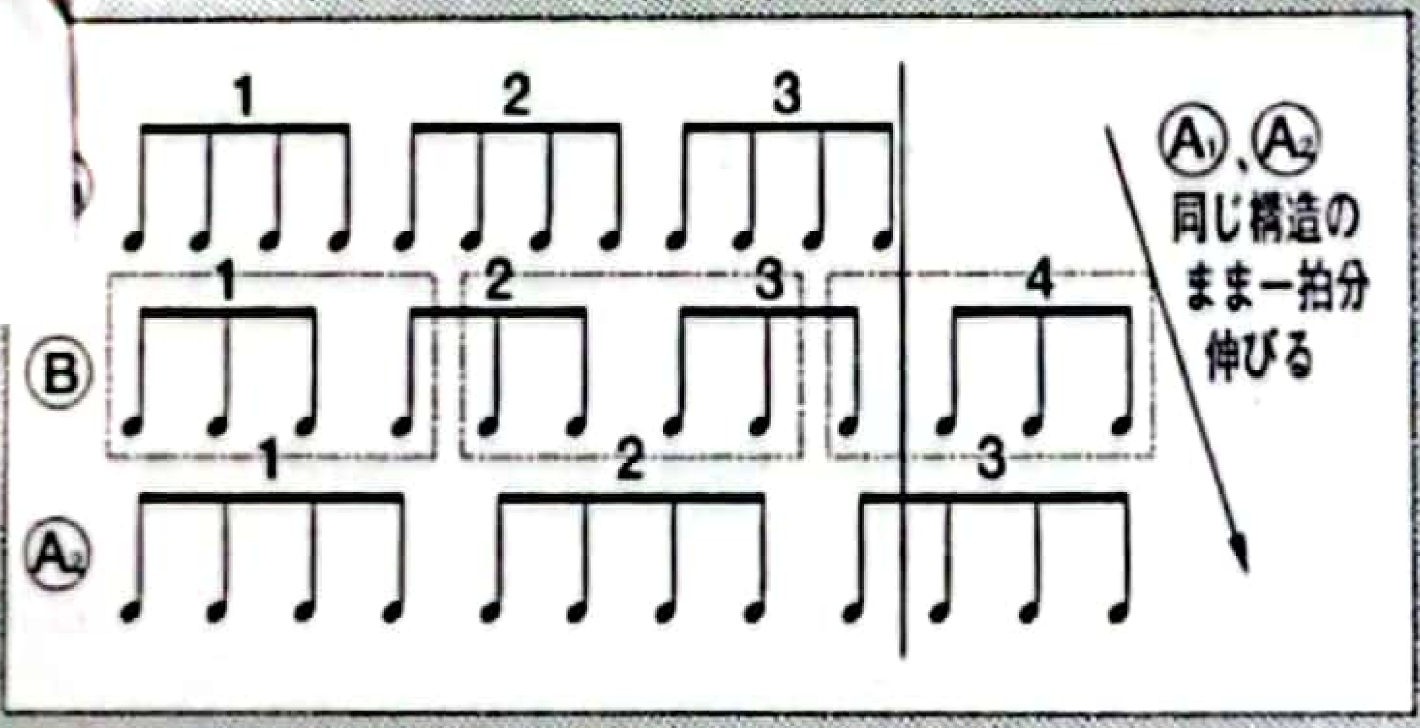
●図版4



●図版5



●図版6



逆になるってのはね、ツクツ・ツクツ・ツクツ・ツクツ、で一周。そしてツクツク・ツクツク・ツクツクで一周。ね？　これの前者、四拍子をツクツク・ツクツク・ツクツ

ク・ツクツク、と、四つづりにすると、加速感が出ますね。逆に、後者、三拍子をツクツ・ツクツ・ツクツ、と、とると減速感が出ます。全体の長さは変わってないんだけど

●図版4〜6。

さらにね、全体の長さも変えられる。今みたいに、一回、四つづりに増やして加速感を出した四拍子を、そのまま三つづりに戻して、四拍分にする。そうすると最初の形に戻ります。四つづりは三拍だと。そうすると、構造が元に戻ったまま、全体の長さが一拍分減るわけね。わかりますか？　簡単なパズルなんだけど。

あるいは、さっき三つづりに変えて減速感を出した三拍子を、そのまま四回、四拍子にしてやると、構造が元に戻って、今度は全体の長さが伸びます。

こうやって、周期全体の長さを変えられる。テンポが変わるわけね。テンポっていうのは、［キーボードでドラムスのループを、ツマミをゆっくり回しながら速度を変えてゆく］こういう風にアナログ的にも変えられますが、こうして、周期性を使ってデジタルに変化させることもできるわけですね。わかりやすく、ハウスのキックとスネアとハイハットをあててみますね。ドッチードッチーつって。［最初、四拍子でやってみせ、その後三拍子でやってみせる。さらに、上記の全体の周期の長短のパターンもやってみせる］こうやってテンポ、つまりＢＰＭが変化するわけです。整数秩序の中で基礎単位を分割することで、リズムを伸ばしたり縮めたりできるんですね。こういった整数的ポリリズムの秩序と、構造を変えても大丈夫っていう構造がアフリカ経由でどどっとアメ

リカのポピュラー音楽に参入して、アクセント言語的なリズムから、グルーヴ言語的なリズムによる音楽へとダンス・ミュージックのセンター・ステージが移っていったんですね。二〇世紀においては。

えーと、何か聴いてみましょうか。そうですね、まだシックスティーンになる前の、じゃあこれ、ジェームズ・ブラウンの「プリーズ、プリーズ、プリーズ」をかけます。

■ James Brown「Please, Please, Please」◆音源2

はい、ここの曲がブレイクしても時間が止まらないってところで白人びっくり、っていう話はこの前しましたよね。もう一度言いますが、今でこそ当たり前ですけど、白人一般のリズム感の中にはこういったものはなかったんですよ。パッ！　って止まったら

◆音源2…前出

そこで音楽終わりなんで、音がないのにワン、ツー、スリー、フォーってキープしてパシッと揃って出れるのは、もうこいつらのリズム感ってスゲーって感じだったわけです。

それに、これ、一拍が三つずつに分かれていますね。いわゆる三連という符割で、まあ、ロッカ・バラードだとか、シャッフルだとか、こうした音楽に関する用語はいろいろあります。このリズムはさっきまで聴いていた、アフリカの四拍子と同じですよ。三つづりが四回で一周。

アメリカのポップスの中にあって、それまでメジャーだったヨーロッパ経由のリズムでこれに近いものを考えると、まあ、三拍子のワルツがあります。それから八分の六拍子のマーチ、行進曲ね。こういうのは非常に早い時期からヨーロッパのポピュラー音楽で使われていたリズムで、その他いろいろとヨーロッパ出自の三を基準にしたリズムっていうのはあって、それらのリズムが加速したものが八分の六だという説もあるぐらいです。僕はこれは逆に、ヨーロッパがもともと持っていた感覚の中で一番アフリカに親和力があったから、アフリカ出自の中でこうした三連のリズムがポップスの中に一番初めに取り込まれたんじゃないかと思っています。まあ、この説には何の根拠もないけど、とにかくそうやってアメリカはアフリカからいろんなものをどんどん取り込んでいくんだけど、次にはこういうリズムの感覚が出てきます。これも、やっぱりジェームズ・ブラウンで。

■ James Brown 'Cold Sweat' ◆音源3

はい。これ、たいていの文章は、この音楽をエイトビートって言うんですよね。何でエイトビートかっていうと、十六分音符であるテケテケテケっていう音が、この中でブレイクするギターのカッティング以外鳴らされてないからですね。もう一回聴きます[音源]。ハイハット、八分音符でしょ。チッチッチッチ……ギターがここで出てきます。

はい、ここで初めて十六分音符が出ました。で、また何もなく八分音符ばっかり。これでエイトビートって呼ばれてるの。だけどここで言うエイト、八っていうのは、可視的、というか、可聴的なもんにすぎなくて、大切なことは何かっていうと、演奏しているミュージシャンの頭の中ではこれ、十六分音符で切られてるってことなんですよ。もっと大切なことはこれ、おそらく頭の中ではさらにその倍、三十二分音符で切られてい

◆音源3…James Brown「Cold Sweat」(J. Brown)『The Best of James Brown』

ます（笑）。そしてさらに大切なことは何か、頭の中でそれをさらに三に分割してるってことなんですね。

で、さらに重要なことは、そういった切り方が細かくなったり、偶奇数がごっちゃになると〝訛る〟っていうこと。

こうした感覚を実は黒人音楽は最初から持っていたんです。だから急にアメリカの黒人音楽が訛りだしたわけでも、九〇年代になってポリリズムや訛りってものが出てきたわけでもなくて、原初期のファンクから、さらに言うと二〇世紀初頭のブルーズから実はすでに感覚的に、つまり前に僕が書いたテキストの中に書いてあるけど、音として顕在化されているかどうかは別にして、こうした感覚があったんです。「微妙な訛り」の問題ね。

グルーヴとストレス、
言語学、セックス・ミュージック

黒人音楽においては十六分音符を弾いてなくても、たとえば音をひとつロング・トーンで出している状態でも、もうそこには基礎ビートがくっついているんですよ。もしくは、ブレイクの時は音が鳴ってない、鳴っていないんだからこれはノービートでゼロ拍子かっつったら、ゼロ拍子じゃない。弾いてないかいるかだけの違いで、そこには確かにビートがあるんです。

〔音源、ＪＢ〕これ、展開するとだんだんタンバリンがチキチキチキチキってったり、シンコペーションのところでハットがオープンになって、音はしていないんですが、ここ三連の感覚で叩いていますね。ワン、ツー、スッチースッチーって、最後の二回だけ三連が鳴らされてる。今でこそ当たり前になってるこの裏打ちですけど、アフリカの音楽の血なくしては考えられなかった発想です。

ヨーロッパ的なものっていうのは、前の講義でも言ったように拍に周期性がなくて、和声が変わることで時間を推進してきた歴史があるんで、和声が〝はい、変わりました〟ってなるところにアクセントがないと気持ちが悪いんですよ。今でこそ大丈夫ですよ。逆にそうしたことが大丈夫になった現在だからこそ、こうしたことがよく理解できるようになってるんだと思いますが、ウィンナーワルツは全部ブンチャッチャ、ブンチャッチャ、って全部ベードラが頭にドン！　ドン！　て来て。で、コードも変わる時はアクセントと一緒に変わるっていう。そのアクセントやコードの変わり目が裏になったりしたらこけちゃう。って、話、しましたよね。今だったら逆に、ワルツで、裏にアクセントがあったら面白いかも知れないけど（笑）、スチャが裏に来ると、あっと言う間にアフロになっちゃう。ドン、スチャスチャ。ドン、スチャスチャ。って、アフロとかカリブとかね。

何度も言っていますが、リズムの構造的に何かが一個裏になったら大事件ていう音楽と、大事件じゃない音楽があったっていうことを、まず把握してください。大事件じゃ

ない音楽の代表がアフリカの音楽で、これはまず、音程的に複雑な操作がなくて、和声が進行しないっていう要素がひとつ、それと、アフリカの言語がそういった構造を持っていたから、っていうところに求められるところもあります。

ただ何回もこの講義を通じて強調したいことなのだが、言語学に乗り入れるのはね、難しいし、危険とも言えるからあんまり僕はやりません。やればやりやすくて、あの、ストレス言語とグルーヴ言語っつってこの間言語学使ったばっかりだけどさ、あれっくらいがぎりぎりで限界です。

音楽と言語をあんまりアナロジーしたくないっていうのは何でかっていうと、ひとつはイージーに理解した気になりやすいからですが、もうひとつは、どんなコミュニケーションであろうと言語コミュニケーションっていうのはさ、片方しゃべってる間片方が聞くじゃないですか。で、相手の聞いたものを受けて、あるいは受けないで、でもう一人がしゃべり出すと。AがBの聞いたものを受けて、あるいは受けないでしゃべり出す、Bは Aの聞いたものを受けて、あるいは受けないでしゃべり出す、ってのが言語コミュニケーション。現代言語学の三大要素のひとつと言われている、ヴィトゲンシュタイン★4の言語ゲームではお互いが……って、ほら、こうやってすぐ乗り入れそうになっちゃうから（笑）。

でまあ、それに対して、音楽は同時に常にしゃべってることになるから、あまり会話や言語コミュニケーションのアナロジーではできないですよね。そういう意味で一番音

楽に近いのは僕が思うに実はセックスなの。その、なんて言うの、僕が「音楽に一番近いのはセックスだ」とか言うとすごい誤解されそうな気がすんだけど（笑）、そういうエロい話だけではなく本質的な意味でね（笑）。

常にどっちもが同じ目的に向かって共振的、共進的、そして狂信的に（笑）動き続ける。で、どっちも休まない。どっちも休まないって、ベッドでは休むよ！（笑）これ以上しゃべると下ネタになるからやめるが、どっちかが休んでどっちかがやるだけってこともそりゃあるだろうけど（笑）、そりゃグルーヴしてるんじゃないっつうか（笑）、まあ、だから、ね？　そういうことです（笑）。ああもうどっちの話だかわかんなくなってきた（笑）。というわけで、言語よりもむしろホントにセックスの方が近いですよ。

★4…ヴィトゲンシュタイン　Ludwig Wittgenstein（1889-1951）
哲学者。ケンブリッジ大学でバートランド・ラッセルに数学、論理学を師事。著書に「論理哲学論考」等。

ただ、セックスのことは言語ほどは、っていうか、言語のようには学問になっていないので（笑）、アレだけど（笑）、あるいは、こっちはすごくアナロジーしたりイメージ化が簡単だけど、ダンスも近いね。要するに同時に一緒に動く。しつこいようだが共振的、共進的、そして狂信的に（笑）。ダンスは音楽とあんまりくっつきすぎるからね。だからダンス・ミュージックっていうのはあるけどセックス・ミュージックっていうのはあんまり言われません。っていうか、セックスの時にミュージックかける人もいるだろうが、その構造に具体的にシンクロさせてセックスする音楽は、まあないというか（笑）、まあいいや（笑）。ただ、僕はセックス・ミュージックのつもりでやってるけどね。自分が作る全てのチューンを。思うんだけど、ダンス・ミュージックがもう少し多様でセックス・ミュージックがもう少し絞られてもいいよね。うん。セックス・ミュージックは皆あまりに勝手なものかけすぎるし（笑）、ダンス・ミュージックはあまりに皆同じもので踊りすぎるような気がするんだけど（笑）。これはえーと、講義と全然関係ないので忘れてください（笑）、というわけで、休憩にしましょう！

ティポグラフィカ、リズムの微分について

今、クロスリズム性、裏でも表でもいいっていう整数的なコスモスがアフリカ音楽の特徴だって言いましたけれども、整数的なコスモスっていう言い方だけしてしまえばイ

ンド音楽もそうだし、インド音楽なんか特にすごい整数的なコスモスなんですね。カオシックじゃないんですけど。あのー、コスモスとカオスって言うのも、両極概念ですから、他の多くがそうであるように、発展した果てにひとつになっちゃうのね。コスモスがすごく複雑になっていくに従ってカオシックになってくし、カオスの果てにコスモスが生まれてきたり（笑）するわけですよね、リズムでもそれは一緒のことなの。

ちょっともう時間もないんで自作の話にばっかりなっちゃいますが、これが、今日のテキストの中にちょっとあるけど、僕が昔九〇年代の初期にやってたティポグラフィカ★5っていうバンドの音源です。

Tipographica「裸のランチ」◆音源4

★5…ティポグラフィカ　Tipographica
1986年結成。結成当初はゴールデン・パロミノス等の音楽性を参照し「崩壊」の過程をテーマにした演奏を行う。89年頃からアフリカ音楽の構造を反映させ、「リズムの訛り・ノリ」など今までブラックボックスとして存在していた分野に焦点を当てる。厳密に記譜された、さまざまに訛りを持つリズムと旋律に、演奏者固有の「訛り・揺らぎ」が混在するサウンドを生み出した。

◆音源4…Tipographica「裸のランチ」（T. Imahori）『Tipographica』

これ四拍子なんですね、実は。（聴講生・笑）あ、今、二〇〇〇年代になっても笑われてしまいましたが、一〇年前の段階で、これ四拍子ですよ、って言うと客がどっと笑ったの。「なんで笑うんだよお前ら。本当に四拍子なんだよ！」っていう話で、今でも笑われてるから一〇年たっても日本はあんまり変わらなかったんだと思いますが（笑）、これ譜面があって、ほんとに四拍子なんですね。ええと、僕の手元に今譜面がないんで見せらんないのが残念なんだけど、因みにこういう四拍子になってる。［音源に合わせて四拍子で指を鳴らす］ね、こうやって数えると確かに四でしょ。ピエール・ブーレーズとか、ああいう、グルーヴのない現代音楽と一瞬似てるけど、ちゃんとグルーヴがあるのがわかると思います。

これは結局どういうことやってるかっていうと、あれ思い出してください、以前やりました、エルメート・パスコワール。大統領の演説を、本来音程がないように聞こえていたものを、音程の近似値にあてはめてメロディーやハーモニーをつけましたよね。でこういう記譜法はどういうことかというと、コンピューターでグラフィックやってる人だとすごい簡単にわかる話だと思うんですけど、たとえばね、えーとそうだな、たとえば、一定の拍子でやってない音楽で……シュトックハウゼンの「コンタクテ」とかにしようか……［CDケース探す］あ、中身がない（笑）。あ、いーや、じゃオーネット・コールマン『フリー・ジャズ』にしようか？ あのね、こういうことです結局。

［音源スタート、数秒でストップ。その数秒をループさせる］。サンプラー使ってる人はこれもう体感的に知ってることだけど、ここまでを譜面に書けと言われて、一聴すると無理っぽいんだけど、これ書けるわけですね。これをですね、えーっと……今の話は全部あの話を思い出しながら聴いてくださいね。パスコワール。

たとえば、これでわかりやすいかな？［キーボードで四拍子のクリック音を出す］これ四拍子ですね、で、ワン、ツー、スリー、フォーで、［CDJで音源をかける］。はい、そうしてこれをゆっくりにしていくんです。こうやってCDJを遅くしながら……クリックも一緒にね、ものすごく遅く、こういう風にしていきます。これね、映像で言えば、こんなちっちゃい情報を拡大してブワーッと見たと思ってください。そうすればさ、た

◆音源5…Ornette Coleman「Free Jazz」（O. Coleman）「Free Jazz」

とえば、最初のこういうぐちゃぐちゃなところがさ、たとえばほら、クリックに対して、ハイハットは六連に近いわけ。このサックスのところを聴いてもらいたいんだけど、タカタタカタ、タパラパラパって言ってるよね、やっぱ六連だ。こういう風に、どんどんどんどん拡大していけば、どんな微妙な動きしてるものも、たとえばこのピアノのフレーズは九連符だとか、ゆっくり丁寧にやってけば、表記の形で書けるのね。んで、書いて、元のテンポで演奏すれば、再生ってことになるよね。厳密には近似値だけど。

近似値、揺れ、
時間を正確に切ること

シュトックハウゼンとかさ、もっとコンセプチュアルに。たとえばベートーヴェンの曲をテープに一回録って、それを高速で一気にプレイさせて、ぴゅるる——って言ってる間に演奏はもう全部済んでるっていう風に考えて交響曲が数秒で終わるっていうような概念からいろんなもの考えたりしたような人なんだけど、それと逆の発想で、どんな複雑な演奏も遅延して延ばして延ばしていけば記譜できますよね。で、ティポグラフィカっていうのがやってたのは、それに近いの。

パソコンがもうこんなにメジャーになって、機材が進化した現在、もうそんなに大して突飛な考え方ではないけど、当時、MC－500っていうシークエンサーで作った曲を譜面に起こして再生していたんだよね。生演奏で。だから近似値なんだけど、パス

コワールの演説の音程だってあれ近似値だから、大統領が歌ってるわけじゃないでしょ。楽器を使って、一番近いところをとってるの。でも近似値でも充分われわれはオッケーの中にいるわけ。デジタルの完全な音程、完全な打点じゃないと聞こえないっていうことはないから、全部近似値で済んでるわけですよね。逆に言うと、すげー正確な演奏だと思われてるものも、顕微鏡で拡大すれば揺れてるから。絶対。めちゃめちゃカシオペア★8正確ー、打ち込みみたい、とか言ってたんですがね、（笑）僕らがオンタイムで聴いた時には。

完璧だと思われていたものが実は穴だらけ、穴だらけって言葉は良くない、悪い意味じゃなくて、もともと揺れてたってことです。なんだけど、僕らがその時に観測できる

★8―カシオペア　Casiopea
和フュージョン・バンド。1977年結成。79年、ブレッカー兄弟をゲストに迎え、アルバム『カシオペア』でデビュー。

精度によって完璧なものに見えてしまうわけ。それがだんだんだんだん僕らの観測精度がいろんなテクノロジーによって上がってくることで、ずれてくることがわかってしまうようになります。そうすると逆に考えればどんなもんでも揺れてるし、で、正確なものっていうのは実はないってことに僕たちは気がつきます。時間をさ、デジタルに正確に切ることっていうことはそもそも理論的に不可能だからね、だから全部が共同幻想であって近似値なわけです。

だから何でも記譜できるし、逆に正確な音楽も全部ずれてる。で、複雑な音楽も全部四拍子の中に入るし、シンプルな音楽も、サンプリングして波形を見ればずれてるから、すごく精緻に厳密に譜面を書き換えることもできる、という考えがすごい大切ね。細かい譜面を読めることよりも。

これ、スコア見せてあげるとほんと譜面の読める人とかには興味深いと思うんですが、たとえばこういう［ティポグラフィカの他の曲］曲は、まったくアフリカ的。［キーボードでリズムをつける］この最初の数小節とか譜面で見ると、もう真っ黒なんだけど（笑）、どう真っ黒いかというと、いくつかの音程を何拍分を何分割させて何分割分の何分の何個めの裏から三つ目から、たとえば七分割した四つ目から出ろとか、三二分割した一二個目から出ろとかさ、そういうことがびっしり書き込んであるんで、さっきみたいなアフリカ的なさ、モアレみたいな訛りが出てるわけ。ティポはそういったアフリカの訛りに音程が入ってるから、一聴ではアフリカ音楽に聴こえないけど、打点数だけ見

るとアフリカの音楽にすごい近いですよね。たとえば、五連符っていう重要な符割があるんだけど、あー、話がそれてるような授業の王道行ってるような微妙な話になってきたが（笑）、たとえば、あーのねえ、五連符なんてほんとすぐとれるようになります。近似値である、と最初から腹くくっちゃえば（笑）。

えーとね、たとえばですね。［キーボードの、四拍子プリセット・リズムをループさせて鳴らす］うん、これを四分割することはバカでもできるよね。［クリックを打って四分割する］。これ弾けない人、相当リズム悪いです、っていうか、天才かも（笑）。んで、これを今から五等分、つまり五連符打ってみますね。［ループの上にド・レ・ミ・ファ・ソをのせて五に区切って弾く］こうなるわけ。［弾く］一見、わ、すげー、五個で割ってる、びっくり、って思うかもしれないけど、これは五の近似値で弾いてるんですよ。どう近似値かっていうと、こういう形。（板書）えーとそうか、皆はリズムの譜面を読めるわけじゃないから、えー、たーん、たーんたん、と。すげえ簡単なの、これね。今から説明します。

四分の四拍子で、一拍がぜんぶ十六分音符で、要するに四分割されてると。それが四組だから、四かけ四で十六じゃないですか。この十六をね、なんとか五でむりやり割ろうとするんです。そうすると答えは三ですね。5×3＝15で1余り。1っていうのは、四等分した十六分音符一個分のことね。

そうすると、今、ここが十六分音符三つ。でこれ一個引っ掛かってるから四つめが来

て、ここで二個引っ掛かってるからここで三つ（……と、十六分音符を三つずつ区切ってゆく図を板書）。こう割ると、ほぼ等分なんですよね。そう、そうここだけ余ってますが、それ以外は等分です。で、これをゆっくりやると、たーんたーんたーんたーん、んたーん。……だけど、これをだんだん加速させていくと、たーんたーんたーんたーんたん、たんたんたんたんたん……ド、レ、ミ、ファ、ソ、ドレミファソ、っていう五連に近似値的に近くなるわけ。そうするとここだけちょっと伸びてるんだけど、十六分音符が三つなのか四つなのかの差っていうのは、ほとんどの人がとれなくなっちゃうのね、うん。加速して最小単位の誤差を聴取できなくしてしまう。まあ、それによって「訛る」ということも起こるんだけど。それはおいといて。

さっきも言ったように、つまりは3×5＝15余り1で、で、この1をどこに置くかでリズム感が違ってくるわけです。 A43333　B34333　C33433　D33343　E33334。

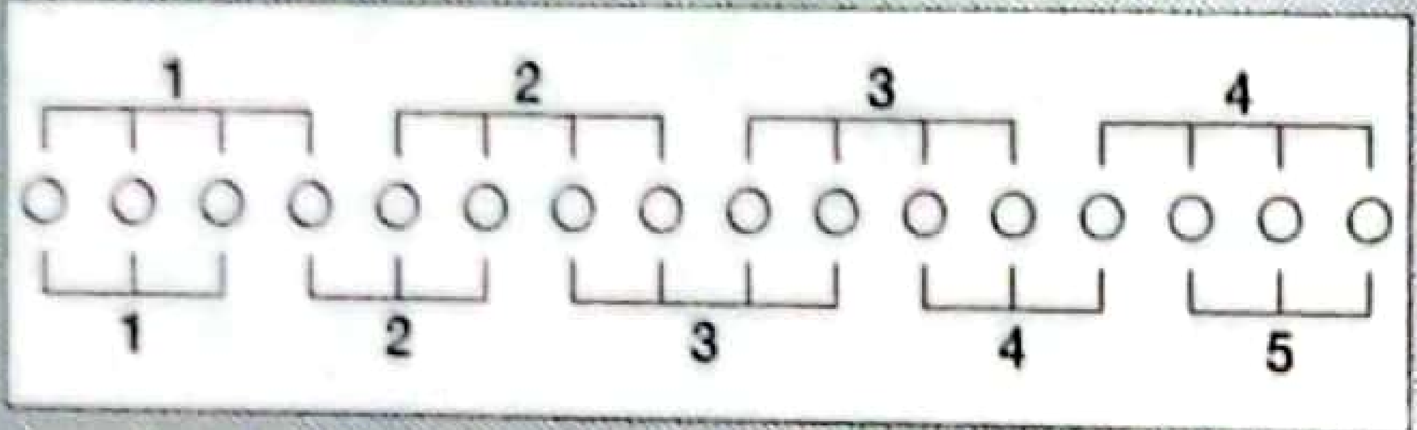
これだけパターンありますね。余りをどこに置くかの。そうすると、五等分割に聞こえるかどうかで言うと、まずAとEはダメだねこれ。最初もしくは最後の一拍が、そのまま丸出しだから、一拍＋四拍の三分割……これを四拍三連と言いますが、もしくは四拍三連＋一拍、に聞こえる。

んで、シンメトリーになってるCが、一番綺麗な五等分割になるんだけど［演奏してみせる］●図版7、それに対してBとDはちょっと訛っている、っていうか、ちょっと突

っ込んだ性急な感じとちょっともたった、重い感じがする「やってみせる」こういうのをランダムに混ぜたりしてね。撹乱しつつ気持ち良い、という。うおー「やってみせる」。んで、これと同じ方法で、さらに一拍を三十二分音符化（八分割）したり六連符化（六分割）したり、つまり微分してゆけば、七連にも九連にも割れるわけ。すべて近似値なんだけど。

この、近似値による等分錯覚及び、それによって生じる訛りの感覚については、今僕らが順を追ったように、近似値的な発想から始めたのか、あるいは初めから時間を五等分する感覚をアフリカ人が持っていたのか、あるいは逆の発想で、積分としてね、とにかく最小単位を五回鳴らしたら一周と認識して、っていうことを繰り返して感得してい

●図版7　5連符の作り方



ったのか、っていうことに関して、いろんな議論があったの。で、いろんな文献も漁ったし、実際に音も採集したんだけど、僕が至った結論として、人間はやっぱり一個ののを三の倍数以外の奇数に分割することは不可能じゃないか、と思ってます。一発ではケーキを七等分に切れない、と。

だから話それるけど、ヨーロッパの現代音楽、セリーあたりね、ピエール・ブーレーズとか、ああいうのは平気で五連符とか十一連符とか書いてあるけど、僕ははっきり言っちゃうけど、あれは権威主義的かつ理想主義的な、かなりペダンチックなドグマだからね。正しく演奏できないことが前提で書いてあるんだから（笑）。ああいったドグマのあり方がまさにヨーロッパ、なんだけど、まあ、そういう面白い話はおいといて（笑）。

本当言ったら、最小単位である「1」というのを三等分する、ってことがすでに近似値というか、錯覚だよね。整数的には割り切れないんだから。でも、平然とやってますね。このこと自体、なぜできるのか？　って考え始めちゃうと、諸説あるけど、時間が足りないので（笑）、まあ、生得的に可能、と無理無理仮説してですね。

で、少なくともアフリカの音楽の多くは、全て近似値の発想に違いない、っていうことで、こうやって分析したり構成したりしているということです。つまり、数学的、言語的に非常に細かい作業を、アフリカの人はやっているのね。それはおそらくこうやって紙に書いたりして頭で分析しているんじゃなくて、体得されたものだと思います。民族音楽だから、共同体でそういう作業をまるごと言語化している。アフリカで黒板に数

字書いてるところなんて見たことないから（笑）。

まあ、この種の話を詳しくするとアフリカ音楽研究としてまた本が一冊なんで（笑）、あんまり詳しくはできないんだけど、今日のキーワードである「訛り」が生じる、ということがわかっていただければいいです。

たとえばこういう形の近似値のとり方をするんです。一拍を、（板書）●図版8こういう風に……これ、テケレテテッっていうさ。テケテテッテ。タカタ タカタ タカタタカタで六連でしょ。でテッケッテッケッテッケッテッケっていうのが十六分でしょ。でテケレテッケっていうと五個になるのね。テケレテッケ テケレテッケ テケレテッケ ケレテッケ テケレテッケ テケレテッケ テケレテッケ ケレテッケってアフリカ語でこんな

●図版8

言葉あるんだけど。テケレテッケテケレテッケテケレテッケケレテッケって、そうやってってとろーって溶けると五になるの。今の業界用語ですが（笑）「溶ける」って言います。アフリカ音楽好きの人たちの間で。

で、その、溶けて、最初は近似値から上り詰めていって、だんだんメタモルフォーゼしてですね、完全に今溶けたんじゃないか、完全な五等分割になるポイントがあるんです。で、今なった!! っていう瞬間に、必ずリズム・パターンが変わるんだよね。今溶けた!! って思った瞬間にガーンて次の整数秩序に変わるわけ。基礎単位が変わるからね。

こんなんしてくうちに、五に溶けてたテケレテッケ テケレテッケ テケレテッケケレテッケテケテテ、ケ、テ、ケ、テ、ドレミファソ、ドレミファソドレミファソ、全部倍にすれば ド レ ミ ファ ソ、ド レ ミ ファ ソ、ド レ ミ ファ ソ、ド レ ミ ファ ソ ででかいだんだん倍倍倍の五拍子になって、ドレミファソっていったら、これが んドんレんミって裏になってってその裏が九を生んで、どっかと引っかかって七になって、っていう風に、ものすごい連鎖、巨大なタペストリーみたいになっていて、アフリカの音楽っていうのは耳をすますと、ものすごい整数的な秩序が複雑化して、フラクタルみたいに展開されてできています。

要するにただの基本拍の大小がいろんな形でびっしり並んでいるような音楽なんだよね。当然どこが頭かもわかんないし、こうなってくるとさっき言ったようにもうコスモ

スっていうよりも、ぱっと聴くとカオシックに聞こえる。溶けてる最中とかね。溶けてる最中をドミナント、次の整数秩序に完全になったらトニック、とアナライズできる。溶けてる最中が固定されて延々とダラダラしてるブラジル系の音楽ってのもありますけど、これやってるとワールド・ミュージック講座みたくなっちゃうんで、資料を参照してください（「サンバと柔術は咀嚼されたか？」本書一一二ページ）。

少し話を戻しますけれども、アフリカ音楽はそういう形で数学的にコスモスにできています。われわれにとっては一聴カオスっぽいわけですけど、アフリカの音楽っていうのは微分かつ整数ポリリズムだから、四で切ってる人も、相変わらずさっきの分割のやり方で三で切ってる人も同じ秩序の中にいて、上の方のソロ叩いてる人が五になったりするわけ。こういう、いわゆる物理で言うところの複雑系、みたいなことがアフリカのポリリズムには畳み込まれている。と。

んで、こういったフラクタル的なリズムの複雑さと正反対なのが、ロックのリズム。デスメタルとかプログレとかね。あんまり詳しくないんで「具体的にどのバンドの音だよ、「コラ」とかからまないでほしいとは思ってますが（笑）、あれはまさにひとかたまりのフレーズをどれだけ加速できるかっていうアレの世界です（笑）。これが積分的な考え方ね。最小の単位を、積み上げてゆく。それの組み合わせパズル。

微分ていうのは、もうまずでっかいのが決まっちゃって、これをもう何分割にも好きに割っていくってていうさ、まあ、要するにどっしりした単位、グルーヴ・タイムが決ま

ってて、これを内側に割ってくわけですよね、こういう風に。だから微分と積分の考え方は逆であり、えと……その……同じことです（笑）。結局。毎回毎回、何話してもどっちも同じです。っていう話ばっかりしてるようで申し訳ないんですけど、ほんとにどっちも同じだからしょうがない（笑）。

ええ。こんな形で、どっちの方向から登って到達するかっていう差はありますけれども、で、もうそろそろ今日も時間がなくなってきましたので、えーとー、たとえばね、整数的に割り切れるポリリズムから発想して、今、商業音楽、中でもダンス・ミュージックの中でどこまでカオシックに近づけるかっていう、要するにコスモスの果てに何を生んでくか、っていうような形ですけど、自作で申し訳ないですが、たとえばこれですよ。

■DCPRG「Catch22」 ♪音源6

デートコースは、まあ、知ってる人も多いと思いますけど、アルバムの一曲目がカオシックにできてます。カオスじゃないんだよ。あくまでカオシックね。厳密に物理学の用語として言えばカオスだって秩序があるわけで、あくまでアナロジーですが、とにかくこれね、全員、何の関係もない。［再生］。

『アイアンマウンテン報告』の一曲目、「Catch22」です。これを芳垣さんを中心に切るとこういうことになります。［ドラムの周期を取ってループさせる］。今、芳垣さん中心にループさせてるんだけど、吉見さんを中心にするとこういう風になります［ループ

2]。因みに坪口のローズを中心に回すとこういう風になってて [ループ3]、要するに誰を定点にとっても全員別の動きしてるってことです。

あの、よく芸人がバンジージャンプする時さ、こういう（ヘッドセットの）カメラをつけて、芸人はぴくりとも動かないんだけど世界が動いてるのあるじゃないですか。ブワーーッて。あーー!!　とか言って顔は一定なんだけど（笑）、ガーッて周りが動いてる。あれと同じで、全員の時間がそうなってるわけ。自分はキープしてるんだけど、その速度が全員が違う速さで動いてるってことです。これは非整数的なカオシックのポリリズム。で、二曲目は [再生]。

■ **DCPRG「Playmate at Hanoi」** ◆音源7

◆音源6…DCPRG「Catch22」（N. Kikuchi）『Report From Iron Mountain』

◆音源7…DCPRG「Playmate at Hanoi」（N. Kikuchi）『Report From Iron Mountain』

これはさっきさんざんやった、四と三のクロスです。ワンツースリーフォー、ワンツースリーフォー。これ整数的なポリ。こっちが四でこっちが三ね。[音源、演奏]。だんだんこれ、演奏が進むに従って、全員のパターンがこう混じっていってさ、演奏の最後には全部がひとつになって、四と三が混じった形になるって演奏です。混じると、統合と分裂が一気に来るから、気が狂いそうになってくるんだけど（笑）、その気が狂いそうな状態が簡単に言うと訛ってる状態なんだよね、うん。

これはすごく不安定な状態なんですよね。人間は男性ホルモンも女性ホルモンも持ってる不安定な生物なんだけど、そういう意味でも不安定なの。どっちつかずの状態になるわけ。フィフティ・フィフティのものが、一個の秩序の中に用意されると、こうちょっとした振動で針が左右に揺れ動きますよね。堅い言い方すれば、複数秩序の単線的な叙述。その時の揺らぎを「訛り」と言ってるわけね。われわれは分裂と統合、訛りと標準語の往復の中にいるわけね（笑）。

ブラジル音楽の原稿でも書きましたが、人体工学的にもそういった不安定さを人間は持ってて、ブラジル音楽では特にね、タカタカタカタカって綺麗には行かないの。テンゲッテッケテンゲッテッケテンゲッテッケ……って最初から跳ねてるんだよね。テンガッタッカタカタカ、テンガッテンガッタカタカってなってるんだけど、これは十二進法でコスモスを作り、それをメタモルフォーゼしてゆくアフリカ音楽と正反対っていうか、最初から一拍を偶数、奇数、つまり四等分と三等分に分裂的に持って、統合できないま

ま垂れ流してる感じね。溶けまくりが基本装備、という。

んで、今やリズミックな音楽ではもっとも重要なことだとさえ思えるこの「訛り」だけど、結局こうやってね、分析的というか、顕微鏡とか使ってこう、細かく分割して、いわば科学主義的にやるやり方。波形をずらしちゃったりなんかして、今はコンピューターで歌まで上手く聴こえさせちゃったりするからさ。写真のホクロ消すみたいに、あれもうミリ単位で修正してるわけです。そのくらいの時代になってるから、結局、ぐちゃっと訛ってるものを採集してきても、顕微鏡で拡大して最小単位を同定してやれば、三と二が交互に出てるってことで把握できるとか、あるいは逆に、コンピューターに最初から訛るような情報の入れ方してあげるとか、そういったやり方があります。

で、逆に、その反対側の道としてさ、お師匠さんが座って歌ってんのジーッと聴いて、丸抱えでそっくりそれそっくりに真似するようにして、お母さんから言葉覚えるようにして何もかもいったん丸抱えで覚える、体感的に知っていくっていう方法と、到達する道は二つあるわけです。これはまあ言ってみれば、近代的な方法と前近代的な方法、ヨーロッパ的な方法と、アジア〜アフリカ的な方法。この講義をめぐるひとつのね、近代と前近代っていう問題も裏テーマになってますけど。

だから、人間の文化の半分は訛りでできている、というぐらいの話にしてしまって、訛りがどれぐらい重要でいろいろ商業音楽にとっても面白かったか、そして一時期は抑圧されて亡きものとされていたけれども、それがいつの間にかクローズアップされてき

た九〇年代、っていう歴史に関しては次回にやります。で、そういった訛りとか、今日ちょっとだけ出した、カオシックなポリの考え方は、これは今までファンキーっていう捉えられ方はあまりされてきませんでした。こういったカオシックなものは、どちらかと言うと現代音楽的な、たとえばジョン・ケージのハプニングによるカーニバル的空間だとか、ヴィトゲンシュタインの場の理論だとかいったような、物理的なある時間とか空間の層を表す概念として、主に現代音楽の分野で使われてきたものです。しかし、そういったものでもダンスできる、とってもファンキーなものとして再評価できるんじゃないか、と考えたのがデートコース・ペンタゴンのコンセプトのひとつのカギで、ま、今後どうなるかわからないけど、僕は期待してるのね。

いくつかのループを同時に鳴らせば、絶対そこにはファンキー・ポイントが見つかるわけです。それをやってみせたくてファイルを用意してたんだけど、置いてきてしまいましたので（笑）、次回、実際にやってみせます。だから今日のところはね、整数的なポリがあるっていうこと。で、それは三と四の秩序でできてて、主にアフリカから来ている。ヨーロッパの八分の六拍子っていうものは、ポリを生んでグルーヴしてどんどんどんどんいろんなカオシックなリズムを生むっていうことよりも、この間やったモード・リズム法ね。一二世紀くらいにモード・リズム法が制定されたとかいって、あれ全部三拍子だったでしょう？　ターッタッター、タッター、ターとか。あれが速くなった感じでしょうか。単なるタタタタタ、ブンチャッチャ、ブンチャッチャ、ブンチャッチ

ャっていうことで。ヨーロッパの人がそっからポリリズムの探求を始めてたら音楽史も随分今とは変わったものになっていたと思いますが、そんなことにはならずに、彼らは和声が進行する方を選んだんです。で、変拍子はあるけれどもポリリズムはない。で、あのー、サイレントの映画とかでさ、みんなで踊ってるシーンがあって、止まるとすっとみんな席に戻って、で、また音楽が入るとワーッて踊るようなシーンって結構ありますよね。ちょっとすぐ出てこないけど、チャップリンにそういった繰り返しのギャグがあったと思います★7。

ダンスと言ってもそういった、リズムが始まったら踊るんだけど、リズムが切れたらパッと終わっちゃって、始まったらまた踊る、中断イコール終止っていう捉え方は、こ

★7…チャップリンにそういった繰り返しのギャグがあったと思います
　確か『街の灯』だったと思う。レストランの給仕になったチャップリンが、急に踊り出した人の渦に巻かれて見えなくなり、頭の上に高く掲げたお盆だけがクルクル回って……、みたいなギャグ。だったと思う（笑）。

の間やった詩篇歌唱、四世紀の詩篇歌唱からずっと続いてる歴史なわけ。周期性とはあんまり関係なく、むしろこの和声をどれだけ伸ばしたいか、とか、この言葉を言い終わるまではここの時間が続くっていうような要素が律動を支配していたんです。

それに対して、アフリカの音楽には恒常的な時間が流れている。ステージと生活における律動の差がない、というか。アフリカの音楽にも一見止まっているものもいっぱいありますよ。でもそれは「指を鳴らしてリズムをとりながら」ポコンッ……テカポンッ……っていうように、その先をカウントとりながら聴いてくと、そのバーの中でずばっと演奏が始まる。こう全部がバーの中に入ってて、ものすごいタイミングで出たり入ったりするんだけど、最初からクリック打ってけば絶対に引っ掛かるようになってたりすんの。クリック逆算してって、真ん中にできたクリックで、これコンピューターがない当時はそうとう困難な作業だったんだけど、真ん中でグルーヴ・タイムをクリックで切って、そのＢＰＭを前に前に伸ばしてくの。そうすると、前に伸ばして曲の頭までＢＰＭを施行するとさ、前奏についてたポコン！　とかいう、タイムがない時の演奏だと思っていたものも実はクリック・タイムの中の、ある整数秩序の中に入ってた、っていうことがだんだんわかってきたりして。そんな風に、律動に関しては、黒人的なものは音楽がある時とない時、日常と非日常の寸断が薄いってことです。黒人の野球選手とかでずっとガム噛んでる人いるでしょ。あれ、ずっとクリックを打ってるんだよね。自分の動作全てに

はい、今はアフリカとヨーロッパの話だけしてますけども、ワールド・ミュージックを経過してしまった僕らの文化史観で捉えれば、もう律動っていっても、ガムランも、インドも、法華経も出てくるだろうし、いろんなもんが出てきます。南無阿弥陀仏によるグルーヴとかさ。でも、今はバークリーを土台に、二〇世紀アメリカをメイン・ステージにして考えてるからね。うん。まあそのアメリカのヒットチャートの音楽も、エキゾチシズムとして東洋的なものを取り入れたりもするんですが、やっぱり原理的に一番インパクトあったっていうのはブルーズ。

ブルーズのブルーノートっていうのは、この間やったように長調と短調に捕まえられない、調律上の訛りであって、だからこういう風に考えていくと旋律、和声進行、律動理論っていうものは、何かどうやら統一的な何かで全部アナライズ可能じゃないかっていう気が、ついしてくるんだけど、われわれはそれに関する統一的な理論を未だに持ってないから、研究する人はすべきだし、しない人はしないでいい。あれ？　何言ってんだろう（笑）。えー、今日は板書が多かったので、ペン先のシンナーを嗅ぎすぎました（笑）。

えーとー、あんまり全部が理論化できると思ってしまうと、その先に何かが待っている、っていうのもまあ、この講義を通してのテーマですが（笑）、だから今日のところは整数的なポリリズム、三と四のクロスだけわかればいいです。で、その、三と四のクロスリズムはもはや、僕の定義ではポリリズムじゃない。あれはアフリカ式のモノリズ

ムだ、という事態にまで現在は考えが進んでいて、そこから生まれる訛りだとか、時間感覚の短縮とかに入って初めてアフリカンなポリリズミック・ステージに入るっていう風に僕は定義してるんだけど、逆に言うと、今の商業音楽の中ではもう、さっきやった三と四のクロスは基本的なものだと考えてしまいたい、と思っています。

というような感じで、アフリカ音楽を民族音楽の研究というような側面から研究したい人は資料も音源もいーっぱいあるんで、だからそれをあたってみてください。これまで僕がデートコース・ペンタゴンとかティポグラフィカでやろうとして成功したり失敗したこととかっていうのはさ、結局こういうアフロ・リズムっていうものを商業音楽、それもダンス・ミュージックにどのくらい意識的に取り入れられるかっていうことで、それは実験中の、まさにコンテンポラリーなことなので、僕もまだまだ一緒に考えたいと思ってます。でも、ティポグラフィカとかがすごい頑張ってやってもさ、ラッパ我リヤ★8のMCの方が全然セネガル訛りでぶっ飛んだりするわけ（笑）。で、しかも全然そっちの方が商業性があって、たくさんの人が聴けて、っていうことはたくさんの人の意識の中にアフリカのリズムの構造を挿入することに成功してるから、そっちの方がはるかに勝ちなんだよねー。ま、そういったことも起こったりする昨今でございますが、時間も超過してるので今日はおしまいということでございます。お疲れさまでした。

★8…ラッパ我リヤ　Rappagariya
　邦ヒップホップ・グループ。アルバムに『ラッパ我リヤ伝説』、『日本改造計画』等。割愛したが、講義8回目において「ハネたり訛ったりしているポップス」の例としてさまざまな音源を聴いた。その中にラッパ我リヤの『Check1,2』があったというわけ。

ポリリズムに関するキーワード集

●キーワード1「エキゾチシズム〜ポリティクス」

アメリカの都市音楽における民族性からの影響関係は、あまりに普遍的・基礎的・日常的すぎて、意識的に行われるレヴェルのものではないが、それの意識的な行為は、魅惑行為としてのエキゾチシズム（夢のような異国情緒）と、戦闘行為としてのポリティクス（アカデミズム内の西洋近代の批判、もしくは直接的なレイシズム）とに大別され、それらが混合〜分化してきたと言って良い。

これにテクノロジーの発達をからめると以下のように考えられる。

二〇世紀初頭は、簡素な録音機しかなかったので、民族音楽の引用は完全なる妄想もしくは質素な録音物からの採譜。という形だった。これにはエリントンによる夢の世界各国、バルトークの採譜したハンガリー民謡、ドビュッシーやラヴェルがクラブに足を踏み込んで聴き覚えた（つもりの）ジャズ、ケージがガムランからヒントを得たプリペアド・ピアノ等があるが、多くはエキゾチシズムーデジャ・ヴュ的（聴いたことがないのに、懐かしさがある）と言うことも可能。

二〇世紀中盤になると公民権運動などの隆盛により、エキゾチシズムーデジャ・ヴュ的からポリティクスーデジャ・ヴュ的に移行する。

二〇世紀末は録音機が発達し、その最終段階としてのサンプラーは、具体音としての民族音楽のミクスチュアを可能にし、ワールド・ミュージックと称されるジャンルの一部はジャメ・ヴュ（聴いたことがあるのに、未聴感がある）的音楽を創出し、これによって四つの類別項の全てが提示された後の現在では、民族性をめぐる問題はフラットな次元になって混濁化を進めている。今後は影響関係や引用関係ではなく、非影響関係や引用不可能性について考えるのが面白いような気がする。

●キーワード2「サウンド・エフェクト〜音響環境」

われわれが「サウンド・エフェクト」として扱うものの主要なものに「リヴァーブ」「ディレイ」「ディストーション」がある。この三者が全て自然現象（環境）の模倣から始まっていることは言うまでもなく、局地的にはたとえば山岳地帯がある。ここでは極端なリヴァーブとディレイ（山びこ）が存在し、ディストーションは落雷だと考えることが可能。

その後、自然現象をパノラマ化して都市部に移植し、人為的に操作しようという動きが起こる。リヴァーブは各宗教の教会や寺院の設計に計画的に利用され、天界や冥界からの言霊。という演出に使われた。インドの仏教寺院や日本の神社等は、ステレオ定位の操作

が設計されてサイケデリクスの演出が施されている。

今回注目したいのは、青天井のコロッセウム型の屋外劇場と、都市設計としての広場におけるディレイ（こだま）効果について。これについては人為的操作の失敗、誤謬として考えると面白い。広場や大通りで演奏すると、計測できないディレイ現象が起こり、結果として多くはリズムに錯綜を与えることになる。キーワード4の「屋内外」という問題とも関連している。

これを「訛り」（キーワード3）のヴァリエーションと考え、屋外や広場での演奏をメインとしたマーチにおける四分割と三分割の混濁や、ダブ・ミュージックの多くが四分割の演奏部に三分割のディレイタイムを与えていることなどの、三と四の混合欲求の流れとして考えると興味深い。

●キーワード3「訛り」

音楽における欲動の半分は訛りを欲し、残る半分は訛りのない整然さを欲している。ということも可能なほど多くの音楽には訛りが検出できる。訛りとは制度や構造からの消極的、半順応的な、しかし逸脱であり、制度や構造が設定されている限り欲動の半分は訛りに費やされることになる。

つまりここで、訛りを律動情報。要するにリズム的な訛りに限定すると（訛りにはもちろん、音程的なものも、旋律的なものも、音色的なものもある）、単位時間が設定された

場合のみに生じる。と言える（雅楽のような、単位時間周期がない音楽に訛りは存在しない）。

単位時間は、デジタルであれアナログであれ、言うまでもなく分割に非絶対性があり（絶対性を幻想する形で設定～演奏されるのだが）そこから訛りが生まれるわけだが、それの明確で整数的な図式として、ポリリズムとしての基礎分割の複数性を構造に持つ音楽（現前化している場合と内在化している場合とがあるが）があり、不明確でフラクタル的な図式としては、演奏力の障害やミスによる事故的な訛り、単位時間感覚の何らかの理由による放棄によって得られる脱力的な訛り等がある。

ポリリズム構造はそれ自体が訛りの図式的で明確な理由となり得るが、ポリリズム構造を持たなくても、単位時間のある音楽には訛りは存在する。その感覚を生む理由としては大雑把に以下の三種類に類別できる。

A）建築や都市設計など、演奏の場における自然エフェクトによるもの
　前述の、操作不能なディレイタイム（広義のポリリズムとも言える）等。

B）人体工学・運動生理学的によるもの
　ウィンナーワルツにおける旋回の加速度の不均一さ（ウィンナーワルツは非アフリカ的なポリリズム構造があるにはあり、訛りと無関係ではないが）や、ステップそれ

自体から来ているもの、ブラジル音楽や日本の民謡に見られる、四本指での打楽器演奏や弦楽器の発音行程の不均一さから来る揺らぎ、大集団におけるバグ等。

C）言語における訛りからのもの

打楽器の音韻を口述で伝える伝統があるインド音楽や、打楽器の音韻情報が言語情報と密接に関わっているアフリカ音楽に特化されるが、デジタル以外のほぼ全ての音楽に多かれ少なかれ混入していると考えて良い。

現在では、訛りを民族性や肉体性を超えた属性として解放し、人為的、意図的に設計することが注目されている。

●キーワード4「屋内外〜ダンスと非ダンス〜認可、非合法」

キーワード2「サウンド・エフェクト」とも密接に関わりがあるが、その音楽が屋内で演奏されるためのものか屋内で演奏されるためのものかという出自も重要。これにダンス音楽か非ダンス音楽かというパラメーターを交差させると興味深い。行進曲と室内楽、円舞曲とオペラ、アウトドアの祝祭音楽とインドアの宗教音楽、等々があるが、さらにここに認可されたものか非合法かというパラメーターを加えることで「アンダーグラウンド」という現象の発生が確認できる。アンダーグラウンドは常に非合法的（あくまで「的」）

に現出する、インドアのさらに下層の第三の場（実際に地下室であることを指すわけではないが、しかし実際に地下室が多い）で、多くはダンス衝動を持った音楽であることに注目。このことは野田努の大著『ブラック・マシン・ミュージック』にひとつの黒人音楽史観として語られている。

ビバップはアンダーグラウンドからダンス衝動を伴って発生し、クール・ジャズはそこからダンス衝動を取り去って、室内楽的〜概念的な側面を強化しようという動きで、意識的なものとしてはエリック・サティの提唱した環境音楽の概念原型からの流れを継いでいる。アンダーグラウンドの非ダンス音楽。が音響系〜音響派である。という風に言うことも可能。

（二〇〇二年三月二三日〝至上の愛〟Jazz Issue vol.2「Jazz Logic PATAPHYSIQUE」：菊地成孔によるジャズ理論史講義レジュメより抜粋）

二〇〇二年六月二四日

第11講　旋律・和声 VI

La Scuola della malinconia e la sensualità

レジュメ#11

＊第9回と同じ

記号学、記号的、
トリスタン和音

はい。えーと、今日はコーダル・モーダルの話です。今回で旋律・和声がようやっと終わりになります。で、次回は最後なんで、「総論」ってことでね、こうやっていろいろと勉強してきたことが、二一世紀の現在、結局何に結びつくのか？　とか、音楽を記号的に分析するってことはどういうことか？　とかね、そういった大きな話にまで踏み込めればいいいと思ってます。

あと、質疑応答ね。これまでの授業で疑問に思ったことってたくさんあると思いますので。今日でバークリーの授業、というか、実学の側面は、一応完成とします。全然完成できませんでしたが（笑）。えー、ホントにね、ちゃんとやりたい人は、特に実学の側面をがっちり習得したい人は、あらためて音楽学校に通ったりしてみてください。今までの話を覚えてから行くと全然理解が違うと思いますので。

えーと、そうそう。コーダル・モーダルに入る前にちょっといい資料を見つけたんで、そっちを先に見ましょうか。えっと、これです。ジャン＝ジャック・ナティエ★1。これまでにも何度か引用したりしてますが、記号学者で、音楽学者のジャン＝ジャック・ナティエによる『音楽記号学』という本です❖参考文献1。

この本は、音楽を記号学で、……いやいや、えっとね、音楽を記号的に……えーこの

あたり言葉がすごく微妙なんですが（笑）、「音楽を記号的に捉える」ってのと「既存の記号学によって音楽を分析する」ってのは違う作業なのね。そこら辺の微妙な感じっていうのは説明しきれずに終わってしまう感がありますが、この本は何かって言うと、これは、音楽を記号学の援用によって捉えた本、と言うことができます。

いろいろヴァリエーションのあるそういった本の中でも、かなり優秀な本です。で、その中にですね、ワーグナーという作曲家の、いわゆる「トリスタン和音」ってものの分析が載っております。「トリスタン和音」っていうのは、クラシック界のスフィンクスの謎と言うか（笑）、この和音の分析をめぐって、音楽学者たちがこれまで長年にわたって大論戦を繰り広げてきた。という有名なものです●図版1。

リヒャルト・ワーグナーさんね。えー、皆さん必ずこの作曲家の曲はどっかで聴いたことがある、ってくらい有名な人ですが。ほら、『地獄の黙示録』とかでかかるコレとか【キーボードで適当に旋律を弾く】作った人です。うん（笑）。で、この人の「トリスタンとイゾルデ」っていう楽劇の中で、ある部分の音の重なりがかなり謎なんですよ。えーもちろん、何の音が鳴らされてるかに関しては、スコアに書かれてあるからそれははっきりしてるんだけど、それが曲のキー中の何番目の和音で、で、そこで何の機能を果たしているか？ってことが同定しにくい。その部分の和音を「トリスタン和音」って言って、まあ、実はそういった音っていうのは音楽史の中にはたくさんあるんだけど、これはその中でも特別視されるくらいに有名なもんです。で、これ、その「トリスタン

和音」がこれまでどのように定義されてきたか、ってことの分類表です。

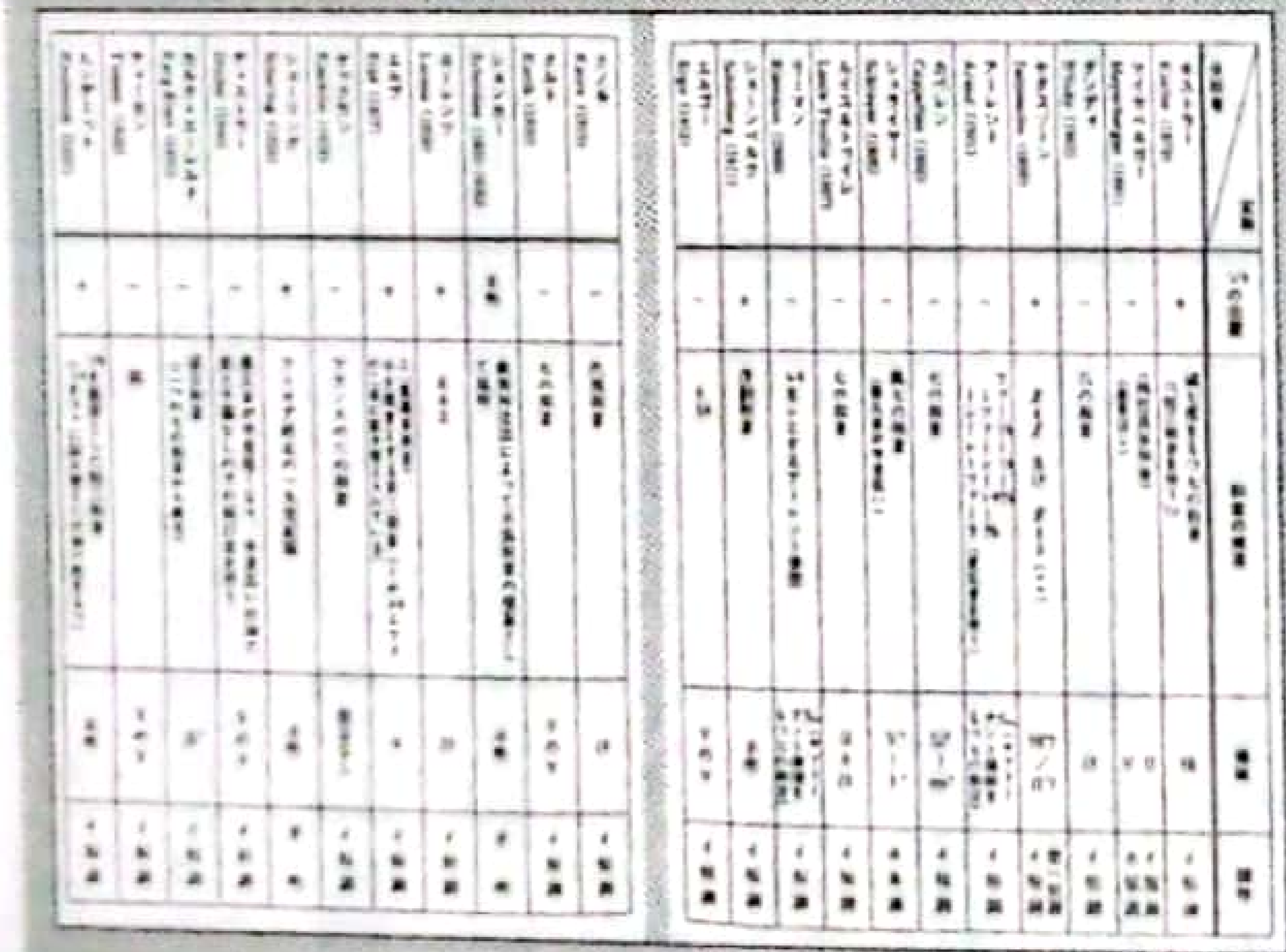
ほんの数小節の音、実時間にしたらどれくらいかな、何十秒？　何十秒もないか。そのくらいの音について、えー、これはこの曲の中の何番目の、何の機能を持った和音である。っていうことに関して、こんな風に三〇種類以上の立場がある、と。面白いよねー。下の方にいろんな有名な学者さんの名前が載っております。僕なんかより全然教養のある、きちんと音大とか出てる教授たちがですね、ほんの一瞬のことにこれだけいろんなことを言ってるわけですね。

んで、これ実際に聴いてみればよかったんですけど、「トリスタンとイゾルデ」のレコードを出かける直前急いで探してたんですけど、あるはずなんですが見つからなくて、

★1…ジャン＝ジャック・ナティエ
Jean-Jacques Nattiez (1945-)
フランスの音楽学者。他の邦訳に『音楽家プルースト「失われた時を求めて」に音楽を聴く』(音楽之友社) 等。

❖1…『音楽記号学』ジャン＝ジャック・ナティエ (春秋社)

●図版1　トリスタン和音についての解釈一覧表



持ってこれませんでした。またやっちゃったよ（笑）。すみません。

で、これ、下に機能が書いてあって、７thだとかなんだかんだ書いてありますね。他に調性ってのもありますね。この曲の調性は？っていう肝心なことに関してもこれだけの説があって、その機能についてもこれだけの説があって、ある一曲の一ヶ所だけについても、これだけいろいろな考え方ができるっていうことを、この表は端的に表しています。

簡単に言ってしまえば、これが記号化の限界です。音楽とか、あと言語でも何でもそうですが、記号的な考え方によってそれをぎりぎりまで追い詰めることはできますが、必ず例外、あるいは、その記号的なやり方では捉えきれないエリアというものが出てきてしまう。そういったことを端的に伝える象徴的な資料なわけですが、実は音楽を分析する醍醐味はこうした答えのなさにもあってですね、えー、全てが数学テストのように唯一の答えが出てしまうと実は、あんまり面白くないですね。いや、そっちの方が面白いじゃねえかって人もいると思いますが（笑）、えーと、複数の立場で解答が導き出せるし、それの解釈についての根拠もそれぞれ各自が持つことができる、というような揺れが、音楽を記号的に分析しようとした時に必ず出てきます。あくまで西洋音楽史的に言えば、こうした曖昧さは、記号化の限界で、ワーグナー等によって後のシェーンベルクやドビュッシー等の、近代的な調性離脱が準備されていた、ということになるわけですね。強度溢れる個人的、誇大妄想的なロマンが、記号を無化してゆくという、おざな

りな（笑）。何にせよ、この講義では「音響と音韻」と言ってますが、自然物理と、ロマンも含んだ意味での抽象思考のせめぎ合いでね。これはもう逃げられないし、解決つきません。

で、こうしたことはバークリー・メソッドにも当然存在していて、特にコーダル・モーダルの領域ではそれが顕著になってくる。っていうか、こうした記号化の限界がコーダル・モーダルにことが行き着く根元的な理由でもあるんだけど。そうしたことを踏まえながら、今日の話は聴いてください。

コーダル・モーダル、コード音楽とモード音楽の復習

はい。とうとうコーダル・モーダル、またはモーダル・コーダル。どっちでもいいんですが（笑）。の話に入りますね。まずは復習として、こっから始めましょう。（板書）何度も出てきましたが、ビバップの曲のコード進行です。で、こちらが（板書）モード曲のコード進行。別にこれ今は、コードが読めたり、分析できなくてもいいですよ。ぱっと見て、この二つはだいぶ印象が違いますよね？●図版2、3

こっちの音楽はいっぱいいっぱいいコードが連なっております。えー、みんなもう勉強して覚えているってことを前提で書き込んじゃいますけど、ドミナント・モーションはこうなっています。（板書）これね。これ、やりましたね。ドミナント・モーションを

指し示す線です●図版4。

はい、これ見るとわかりますが、この曲はひっきりなしにドミナント・モーションをしています。っていうか、最初から最後まで、あらゆるキーのドミナント・モーションが連結されてできている。サブドミナントを含んだドミナント・モーション。ケーデンスって言いますが、II－V－I のケーデンスが細胞器官のようにがちがちと組み合わされて巨大なひとつの構築物を作っている、と。そんな曲ですね。これがコーダル・ミュージックで、特にビバップはケーデンスが大好き。こういう風にパズルみたいなジオメトリカルな構築、あるいはひと繋がりのレース編みみたいになっています。

これを乗り切るには、たとえばこの間やった4度圏表ですね、ああいうのとか、インヴァージョン覚えれば、4度圏の回転とその曼陀羅は手中にあって、どんな転調や音の動き見ても、全部飛び石を伝うようにしてポンポンと跳ねながら楽しく遊べる、というわけです。

それに対して、こちらの曲は八小節ずーっとDドリアン。で、その次にE♭ドリアン、四小節。で戻ってDドリアンが四小節。はい。これね、曲全体の小節数はだいたい同じなのに、ビバップに比べて極端にコード・チェンジが少なくて、スカスカですね。これが初期のモードです。

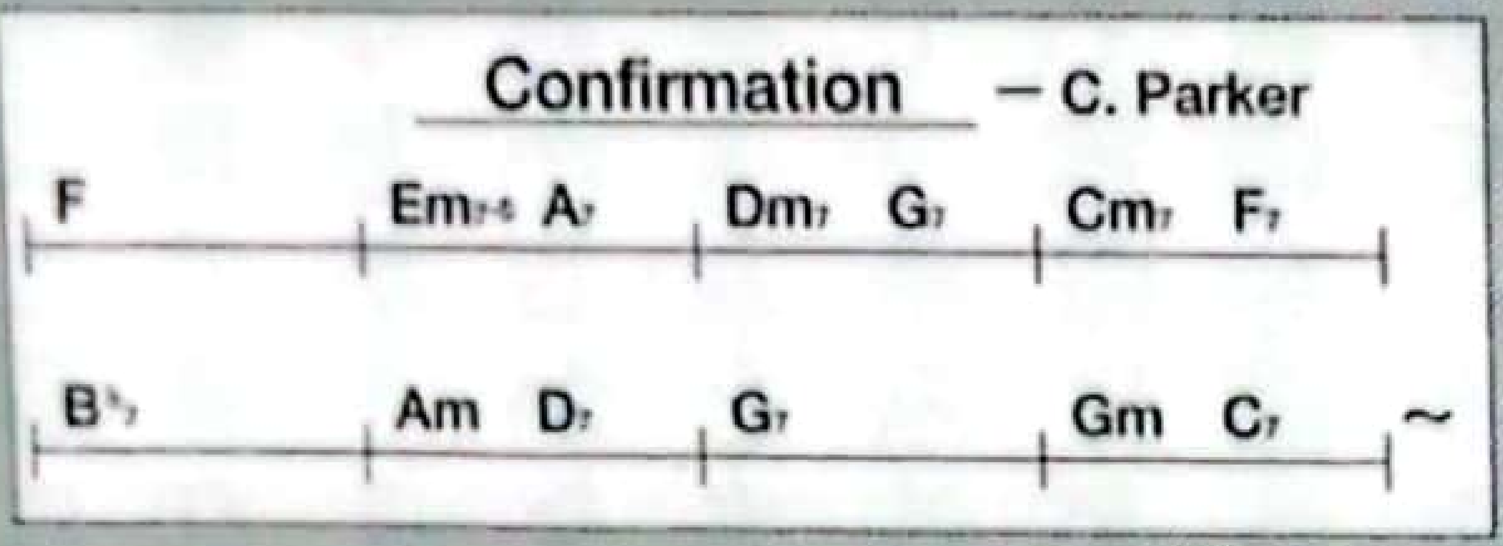
モードはこの間も言いましたが、ドミナント・モーションの連結によるコーダルな音楽に対するアンチとして出てきました。ここには一切、ドミナント・モーション、ケー

デンスがありません。こういう線（ドミナントの印）をここには書けないの。ある種のカラーを持った繋留状態が続いて、で、モーダル・インターチェンジ。こういう風にできています。そうですね、ちょっとビバップから音でもう一回確認してみましょうか。もうさんざん聴いてるんですけど、もう一度だけ聴きましょう。この曲がいいかな？

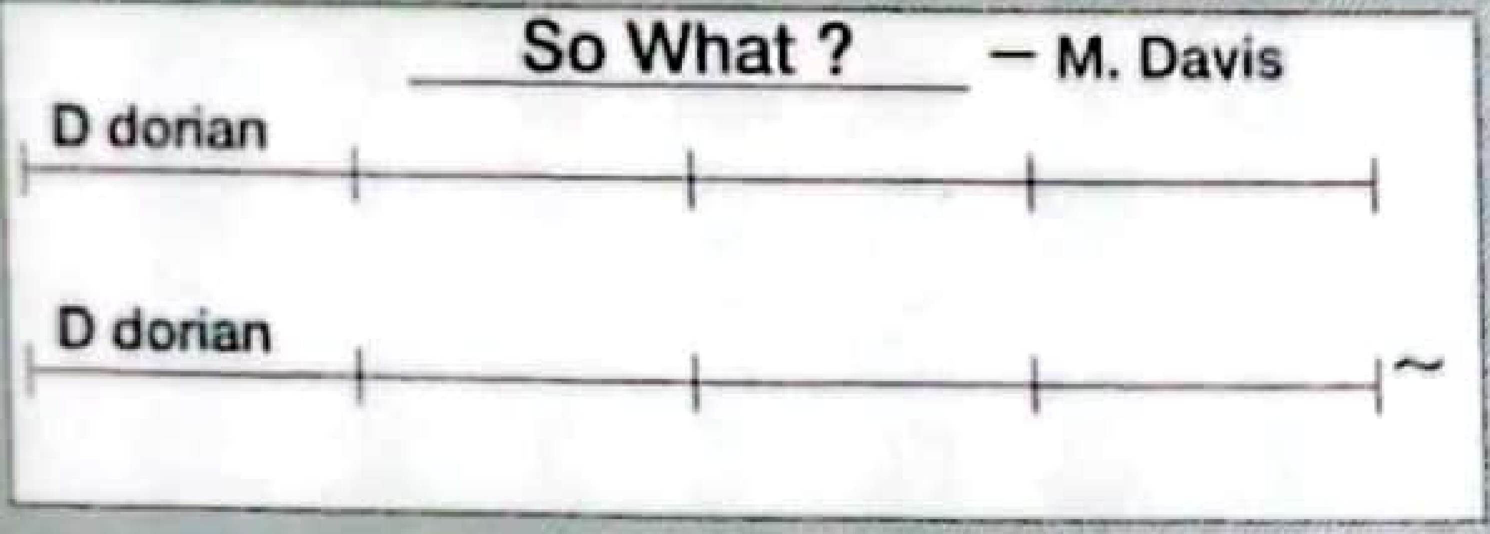
■Charlie Parker「Marmaduke」　◆音源1

うわあー、速すぎる（笑）。［キーボードでコードを追う］速すぎるが、えー、とにかく今の曲は、ケーデンスの連結でできています。［あらためてⅡ－Ⅴ－Ⅰを弾く］こういう連結をですね、どんどん転調しながら繋げ、続けていきます。そうするとメロディーがタバラバ、タバラバって……［ワン・フレーズを繰り返しながらケーデンスを弾

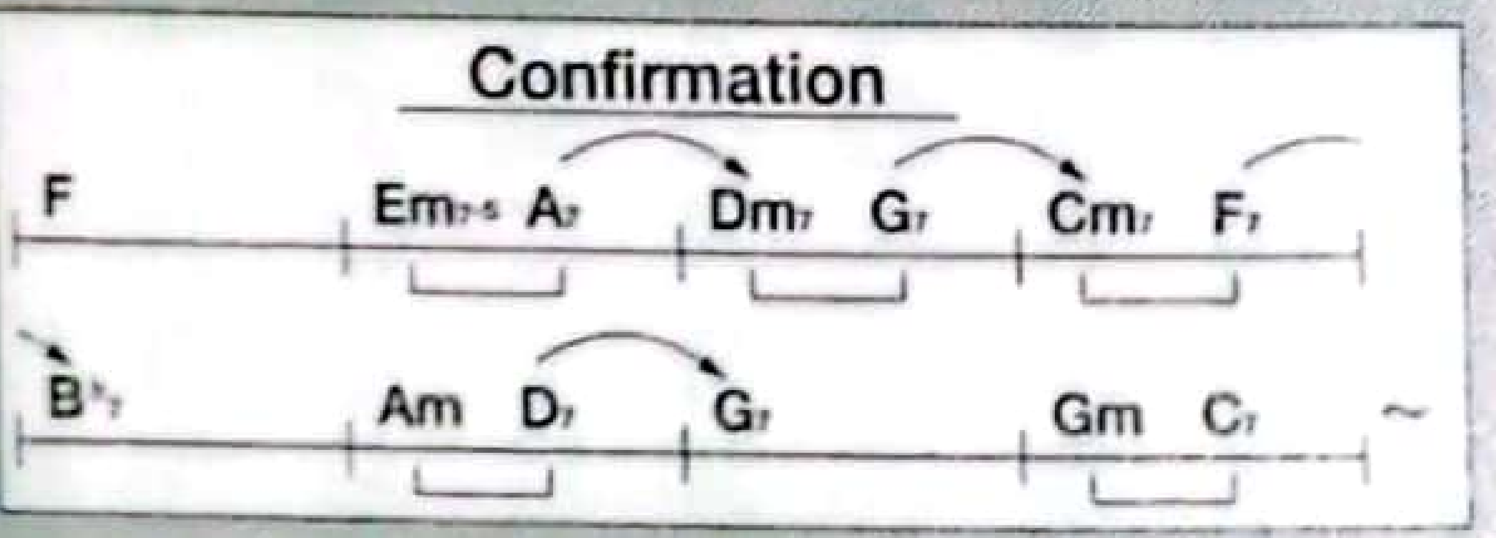
●図版2　「コンファメーション」のコード進行



●図版3　「ソー・ホワット？」のコード進行



●図版4



◆音源1…Charlie Parker「Marmaduke」（C. Parker）『Now's the Time』

く」こんな風に、ひとつのメロディーの繰り返しでもいいし、または、各キーでもって同じ度数の音を続けて弾く［各コードのⅠ、Ⅲ、Ⅴ、Ⅶの音を弾きながらケーデンスを弾く］とか、これ、キーが変わっていくんだけど、弾いている音の度数はずっと一緒です。わかるかな？　ま、こういう風に、ビバップってのはあるアルゴリズムに沿ってずっとゲームをするわけです。もうね、ダンスダンスレボリューションとか、そんなのと同じで、踏み外すと減点されるんだけど、上手くなぞっていけば得点がどんどん上がってって無限にゲームを繰り返せるっていう。

最初にも言ったけど、音楽を記号的に分析していくことには限界がある。今こうやって進めている楽曲の分析だって当然限界があるわけだけど、ビバップ・ミュージックっていうのはそういった中で、もっとも被分析性が高い音楽です。理論的に整合性が高くて、もっともきちんとアナライズが可能な、相当高度に意識化された体系によってできている音楽なんです。こんなに綺麗にアナライズできるっていうのは本当は異常なことで、だいたいの音楽ってのはどっかしら構築の体系が曖昧だったり、記号的な分析を拒むような領域に魅力の本質があったりします。

しかしビバップ・ミュージックは、構築度、あるいは言語性と言っちゃってもいいけど、そういう側面がものすごい高くて、エニグマティックな部分がまったくなくて、スポーツライク。音を聴いて、で、それを体系的に分析することによって、全部そこで使われている音の説明をすることができる、そんな音楽なんです。何なんでしょう、この

ゲームの規則を完全に顕在化させるブラック・ミュージシャンたちの聡明さは。ヘロインまみれのはずなのに（笑）。こうした被分析性の高さ、複雑なんだけど明晰な構造、ってのがこの時代のジャズメンのスピリッツにボッと火をつけまして、こっから先の一〇年ぐらい、多くの人がチャーリー・パーカーやディジー・ガレスピーのやってることを習得しようと励むことになります。えー、で、バークリー・メソッドってのもさ、こうした対ビバップ、ビバップとそれから生まれたモダン・ジャズを分析するために、この時期に急激な進化を遂げた、っていう風な仮定も成り立つんじゃないかな、と思います。要するにビバップは、初めて「大学で教えるべき、理論性がある体系」と思われることに成功した、最初の音楽として、未だに世界各国、特に旧共産圏がすごいんだけど、北京とモスクワとキューバのジャズ学校はすごいですよ。

と、話が横道にそれましたが、ま、パーカーを今聴くとさ、こういった被分析性的な側面だけじゃなくて、彼独自のスピード感だとかフレージングだとか、ブルーズ感だとかさ、そういったほんと彼独自の魅力の方にむしろ耳が惹きつけられるんだけど。つまり「天才感」とでも言うべきかな。ある種のブライトなアウラに耳が行ったりもするんだけど、ビバップができた当時はね、うおーすげー、ってみんなで、そういったジーニアスでブライトなアウラに圧倒されながらも同時に、こういった曲の中から自分たちもできるゲームの規則を聴き取って、取り出してきて、でそれを展開させることに熱中していたわけです。

はい。ここで使われているケーデンスってのはまだシンプルなものですが、これがだんだんね、えー、これ復習ですが、裏コードで半音落ちたり、で、その音が自分のお父さんを呼び出したりとか、そうやってどんどんケーデンスの展開が複雑化していく。と、うーんと、ちと、モーダル入る前に、少し古いところからコーダル世界の復習しておきましょうか。なんか今、ケーデンスの話し出したらみんな「あん？」みたいな顔してましたんで（笑）。

バッハの譜面でケーデンスの復習

せっかくだから一番古い順に見ていこうか。古い順と言えば、もう、これ。バッハですね（笑）。えー、「チェンバロ協奏曲より　第二楽章ラルゴ」という譜面を見てください●図版5。

これはね、「お手軽バッハ」みたいな譜面なんで、上にコードネームがふってあります。バッハをアナライゼーションする時になんか一番簡単なやつがないかなー、って探したら、こういうのが見つかったので持ってきました。が、これも絶対、俺音源持ってるって思って探したんですけど、見つからなくて。何で？　変なジンクスできちゃったな（笑）。他の曲はいろいろと出てきたんですが……ま、いいや、これね、えーと、この曲知ってる人は多いと思います。［ピアノで弾き、メロディーを歌う］こういう曲ですね。これ、譜面を追っていくとわかりますが、いつも言ってる通り、機能和声の曙で

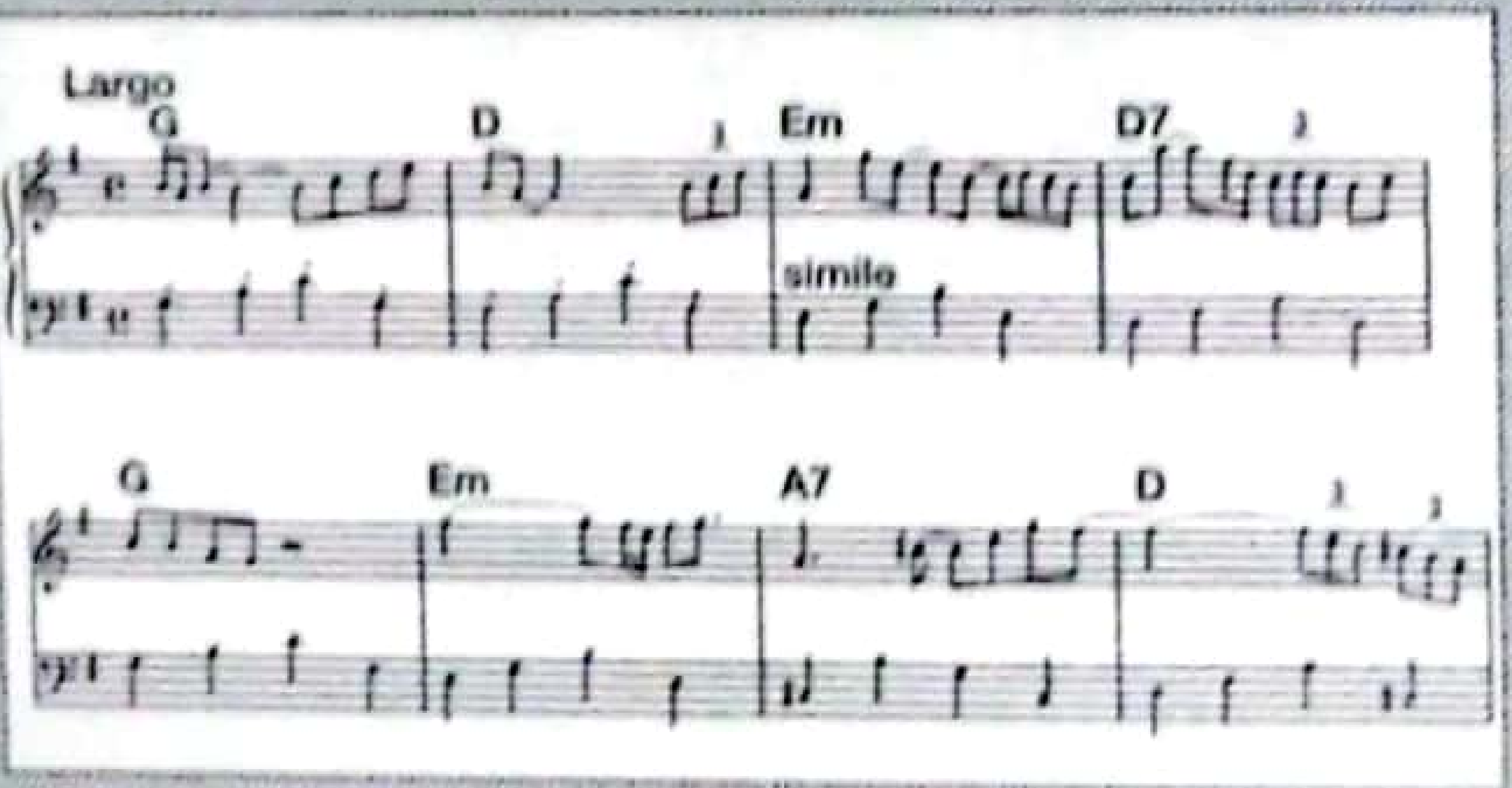
すね。

冒頭Gです。で、大谷君、Gのダイアトニックを脇に書いていってください。1、2、3、4、5、6、7ってナンバーを振って、はい。えーと、キーがGで、その序列の二番目に来るのは？　Amですね。この次言える人？　挙手挙手。（生徒手を挙げる）

OK。Bm7です。

こーいう風に、パッとキーによってこのコードの並びが出るといいんですが……ま、実学の講義じゃないからね。で、この間やったII－V－I。それがこの曲の中でどこにあるかっていうと、ここね（板書：Em→A7→D）。この位置にあります。パッと譜面をたどっていって、このコードから序列を判断して、で、どのようなケーデンスででき

●図版5　J・S・バッハ「チェンバロ協奏曲より　第2楽章ラルゴ」



ているのか？　強進行しているところはどこか？　逆に弱進行のところはどこか？　ダイアトニック環境にないコードは入ってないか？　とか考えるわけですよ。分析する時には。

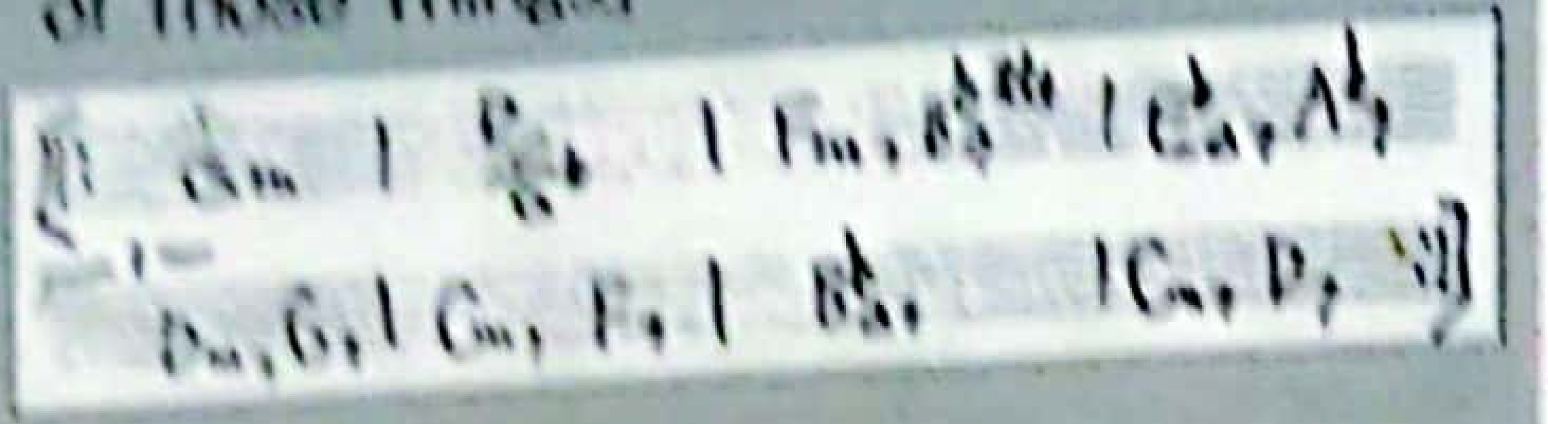
セコンダリー・ドミナントが来ています。覚えてる人？（生徒挙手）あ、良かった。みんなけっこう覚えてますね。「コード進行上に登場する全てのコードは、えー、それをⅠとした時のⅤ、ドミナント7thのコードを持つことができる。そうやって呼び出されてきた7thコードのことを、セコンダリー・ドミナント」と言いました。よね？（笑）。このキーの中での正規のドミナント7thはここにしかありませんが（板書：A7）、こいつも、こいつも、こいつもⅠになる権利を持っていまして、それに対する7thがセコンダリー・ドミナントです。今、ここにそいつがいますね。と言います。五番目のコードであるDに対するドミナント。これ、正規のドミナントに対するセコンダリーで、これに対しても言葉がありましたね。ドッペル・ドミナントって言うんですけど……なんかこれは反応が暗いですが（笑）、ま、そういう風にこの曲はアナライズされます。コーダル・ミュージックの最初期ってことで、まあ、参考にして、後でいろんな曲の譜面と突き合わせたりしてみると面白いんじゃないかなあと思います。

（黒板を指差しながら）えー。ここで使えるスケールは四種類あります、とかってやるとすげーバークリーっぽいんだけど（笑）。「メロディーと内声から判断すると、ここで一番使いやすいのはコンビネーション・ディミニッシュ……」とかってやると、もう完

全に市井のジャズ・スクールになってしまいますので（笑）そのまま大学、又、それはさておき。このバッハの曲は、というかこうしたバロック系の曲は、II－Vしていなさそうでしていない、みたいな、今で言う分散コードになっている要素が多いのが特徴だったりします。詳しくやってる時間がないのが残念だけど、こんな感じでもうすでに、一七〇〇年前後の段階でね、II－V連結即興ゲームの化け物である、異形の音楽であるビバップの萌芽が見られるということです。

もうちょいコーダルな音楽の世界に深まりましょう。ビバップ以外の曲、ソング・チューンってことで……「Just One of Those Things」という楽曲を聞いてください●図版6。コール・ポーター★2作曲の、有名なスタンダードです。

●図版6　コール・ポーター「Just One of Those Things」



★2…コール・ポーター　Cole Porter (1891-1964)

　ガーシュイン、バーリン等と共にアメリカを代表する作詞・作曲家。

これはジャズメンにもアドリブの素材としてたくさん取り上げられた曲で、で、コードぎっしり書いてありますね。コーダル音楽で、でもさっきの譜面に比べて、II－Vの連結だけじゃなくて、いろいろと小粋な進行、クリシェ、マイナー・ダイアトニックからの招喚とか、いろいろあります。

因みにね、Spank Happyの「麻酔」はこの曲のコード進行を流用して作ったものです。［コードを弾いて歌う］。元曲のメロディーはこうですね［同様に元の曲を口ずさむ］。バッハと同じようにこのケーデンスの分析をちょっとしてみますと、三小節目四小節目はII－Vの連結でできていますね。で、その下もII－V。D、G、C、F、B♭って、えーと、4度圏の図を思い出してください。これ、ルートだけに注目ね。ほとんど4度で進行しているってことがわかると思います。FからB♭、でE♭、A♭。4度圏の時計で一時から四時まで（笑）。その下はDから始まって、Fまで。ってことで、一〇時から一時まで。で、2カッコのところで裏コードのD♭がありますね。わかる？ はいはい。Gの代わりのD♭。入れ替え可能な、4度圏の対岸のコード、っていう風に、4度圏を右回りで飛んでいく運動を使ってほとんどの部分ができている、めちゃめちゃコーダルな曲ですね。この曲が作曲されたのは一九三〇年代で、ビバップ以降のモダン・ジャズでも、こういったコーダルな、いわゆるスタンダードの曲はよく素材として取り上げられました。アドリブの素材としては、まあモーダリティー以前の古い部類に属します。

で、ようやっとモードに入りましょう。ジョン・コルトレーンの「インプレッション

ズ」。この板書してあるものが譜面です。

■ John Coltrane「Impressions」 ◆音源2

マイルスの「ソー・ホワット？」から始まったと言われている、モード・ジャズの中でも典型的な演奏です。あらためて楽譜も見てほしいんですが、コード進行はないわけだから、Dドリアンっていうモードの構成音だったら、どれをどういう風に積んでもいいよって言う世界に突入しています。で、しかも前も話したようになるべく、コーダル世界とは違ったサウンドでバッキングをするために、えーと、コード世界だとさ、Cm7ってあったら［鍵盤を押さえる］こう、構成音を押さえるわけだけど、モード世界ではCドリアンってあったとしたら、こんな風に［鍵盤押さえる］、またはこうとか［鍵盤］、

◆音源2…John Coltrane「Impressions」（J. Coltrane）『Impressions』

隣をわざと押さえたり、4度で重ねたりとか、コードとモードでは押さえ方がかなり変わってくるんです。細かいコツとかルールもあるんだけど、これまた市井のジャズ・スクールになっちゃうので省きますが。

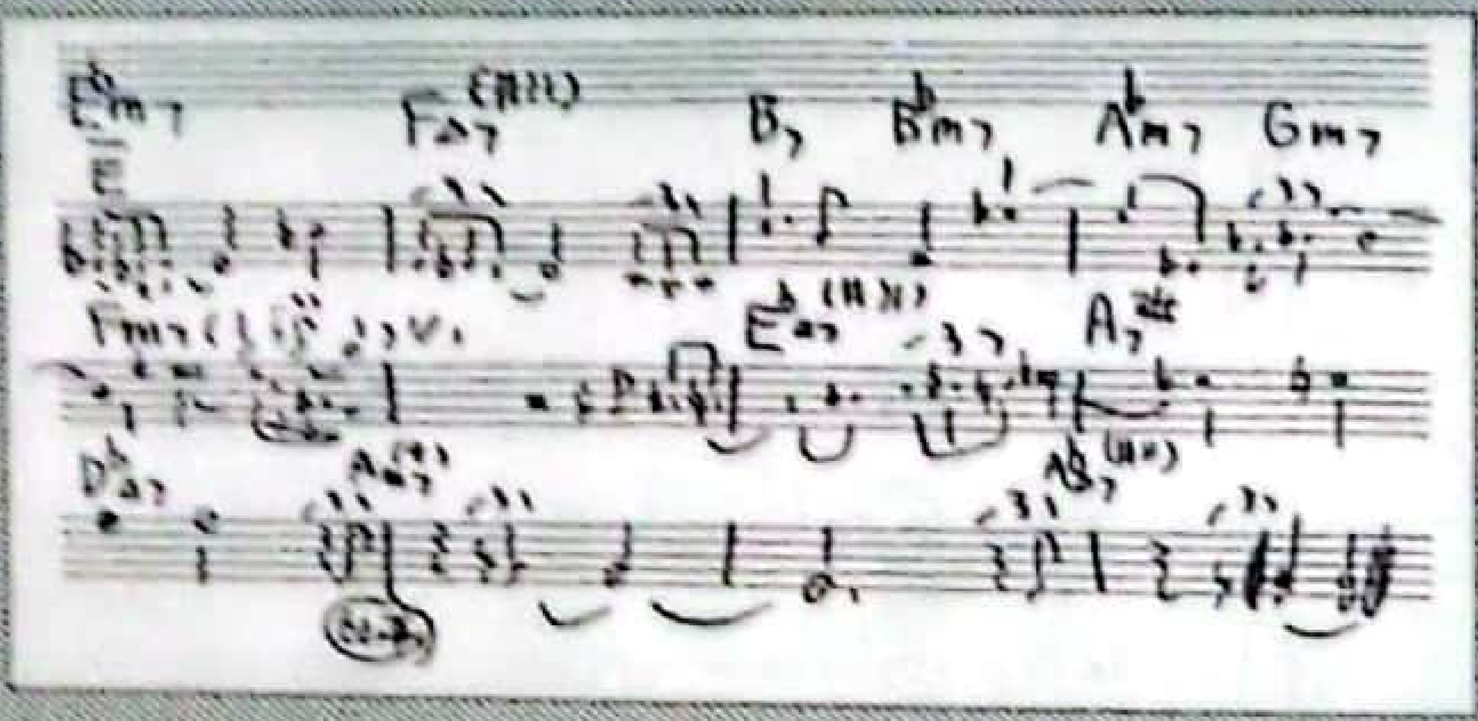
はい。では、いよいよコーダルの譜面に入りましょう。一気に極端な例に行きますが、「キャロリーヌ・シャンプチエ」っていう譜面を見てください●図版7。

えー、これ、僕の曲ですが、見てわかる通り、曲中にコードがたくさん書かれてありますね。コードがぎっしり書いてありまして、あたかもこれらのコードがこう、細胞のように結びついてケーデンスを作り、コードの力で曲を前に進めていっているような顔つきをしております。コーダル世界の曲のようなコードの密度です。なんですが、ところがこの曲のコードをよく見るとですね、一度もⅡ－Ⅴ－Ⅰのケーデンスが出てこないように作られていることがわかります。

ちょっと口で歌うのは難しいんですが……［キーボードで演奏］。はい、こんな曲です。どうですか？　これは、簡単に言うと、ケーデンスが一ヶ所も使われていない曲です。コードがたくさん書いてあっても、コードからコードへの移り変わりに和声的な連結根拠がない。要するに、これ、このコードが書いてあるひとつひとつの小節がそれぞれ独立したモードなんですね。さっき聴いた「インプレッションズ」等は曲の大半がひとつのモードからできていたわけですが、この曲ではほとんど一小節ごとにモードが変わっていくってことです。曲の見かけ上はビバップみたいにぎっしりコードが書いてあ

るんだけど。
　その中には一個もケーデンスがなくて、機能和声的に考えれば一小節ごとにキーが変わっているとしか言いようがない。無調というか多調というか、モードのカラーリングの美しさ、そのグラデュエーションの微妙な彩だけで作られているわけで、歴史的に言えば、四〇～五〇年代にビバップ、つまりコーダル、五〇～六〇年代にモーダル、それで、コーダル世界とモーダル世界が半々、みたいな時期……たとえば、モードで始まって、ずっとそれで行って、サビだけコーダルとかね、それを経て、こういう完全に融合したかのような形ね、モーダリズムの完成というか。
　で、これは、六〇年代後半のマイルス・クインテットがアコースティック・ジャズの

●図版7　菊地成孔「キャロリーヌ・シャンプチエ」



中で追求していった作業なんですね。それ以後、七〇年代以降は、こういうのは当たり前になるんだけど、中でも一番有名な、『ネフェルティティ』ってアルバムの中から何曲か聴いてみましょう。手元にいくつか、これからかける曲の譜面が行ってると思いますので、譜面が読める人は見つめながら聴きましょう。すごいですよ。えーと、じゃあ、これを……。

■Miles Davis Quintet「Fall」 ◆音源3●図版8

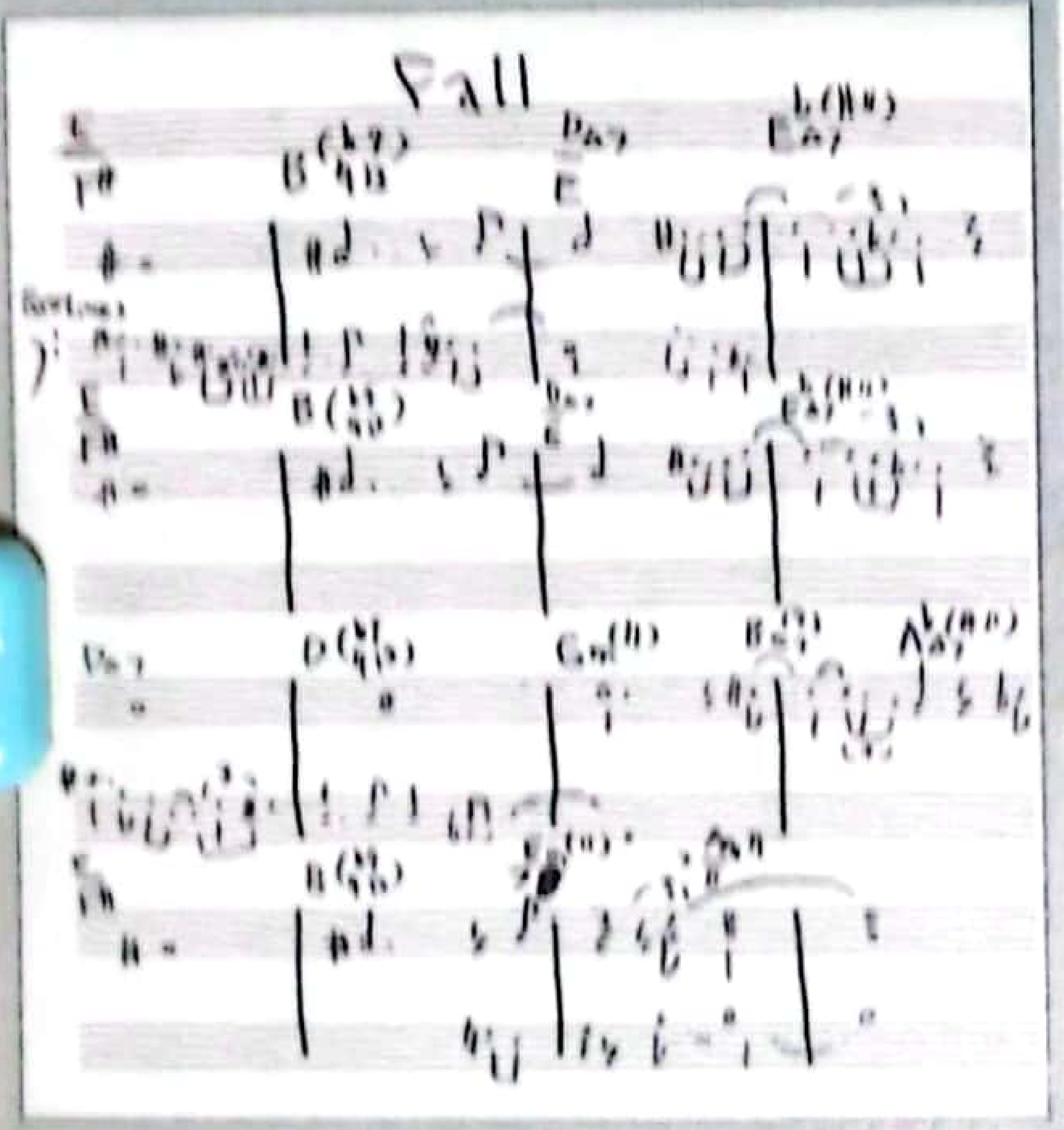
「フォール」という曲です。録音は、えーと、コルトレーンが死んだ時だから、一九六七年ですね。これね、僕もライヴでやったことがある曲なんですが、こうやってぼんやり聴いていると普通の……っていうか、クールでスタンダードなジャズの曲に聞こえますね。これ、アンサンブルやサウンドがさ、ベースとドラムスがビートをキープして、ピアノがバッキングつけて、で、トランペットとテナー・サックスがメロディーを吹いてる、っていうオーソドックスなアコースティック・ジャズ・クインテットのフォームだからってのも大きいんですが、よく聴くとかなり無調の音楽に近い構造でできているんですよ。曲中の和声のあり方、音楽を前に進めるエンジンとしての和声のあり方は、さっきの「キャロリーヌ・シャンプチエ」と同じく、ビバップとはまったく異なっています。この和声がどのキーの何番目の序列のもので、で、どこがどうケーデンスになってて、どこでドミナント・モーションしている、とか、そういったことを同定することがきわめて難しい。というか、決定的な答えは未だに出ておらず、このキーを何と考え

るかってことなんかで、バークリーの先生とか生徒の間で侃々諤々、ヴェトナム戦争の時代からずっと議論が続いている、みたいな感じです。授業の最初にやったトリスタン和音の話みたいにね。

因みにこのコードはリアルブックに載っているものと、南博さんがアナライズしたものと、僕が自分でコピーしたものを折衷して作ったものです。録音を聴きながらいろいろさ、「ここはこう考えてるんじゃねえの？」とかやって、響きを何とかシンボル化してみたわけ。今日手元に行ってる僕の手書きの譜面はみんなそうやって自分の演奏のために作ったものですが、もうね、この曲のキーは何？っていう基本的なこと自体がほほ無意味っていうか、答えが出にくい。ただ、ある種のずしさがある。何だよ何だかわ

◆音源3…Miles Davis Quintet「Fall」(W. Shorter)「Nefertiti」

●図版8　W・ショーター「フォール」



けわかんなくて気持ち悪いっていう人もいらっしゃるかもしれませんが（笑）、僕はこれ、すごく美しいと思うんです。調性は何なのか。マイナーの曲なのか、メジャーの曲なのか。これはダイアトニック環境の何番目のコードで、で、今緊張が緩和しました等々、これまでやってきた機能和声的な曲の進め方ではなくて、一個一個のサウンドが全体から独立して、こんな感じで「弾く」ほとんど機能的には何の関連性もなく現れて、ただただ美しく繋がってゆくこの感じ。このサウンドの後このサウンドが来たら美しい、ってことだけで作られている曲です。しかも全体の調和があって。「曲をかけながら鍵盤を弾く」こんな風な綺麗なメロディーなんですけど、ダイアトニック環境を設定して分析しようとするとね、どこを基点にして始めても、どっかで必ず「あれー？」って止まっちゃうんですよ。たとえば、仮にキーをBだと考えてこう始めてみると、この最初の連結はこういう風に……いきなりダメだ（笑）。Bの1から7thまで書き出して、そのセコンダリー・ドミナントだとか裏コードだとか、そうやってダイアトニック・コードを総動員して割り振っていったとしても、どこかにさっきのトリスタン和音みたいな、同定不可能な音が生まれてしまうんです。どんな調性で考えても。要するに無限の解釈が成り立つ。つまり無調なんですね。モダン・ジャズがジャズ史の中で獲得した十二音技法性。このアルバムはそういった無調性を相当極北まで進めたアルバムなんだけど、もう一曲聴いてみましょう。「ピノッキオ」、聴いてみようか。

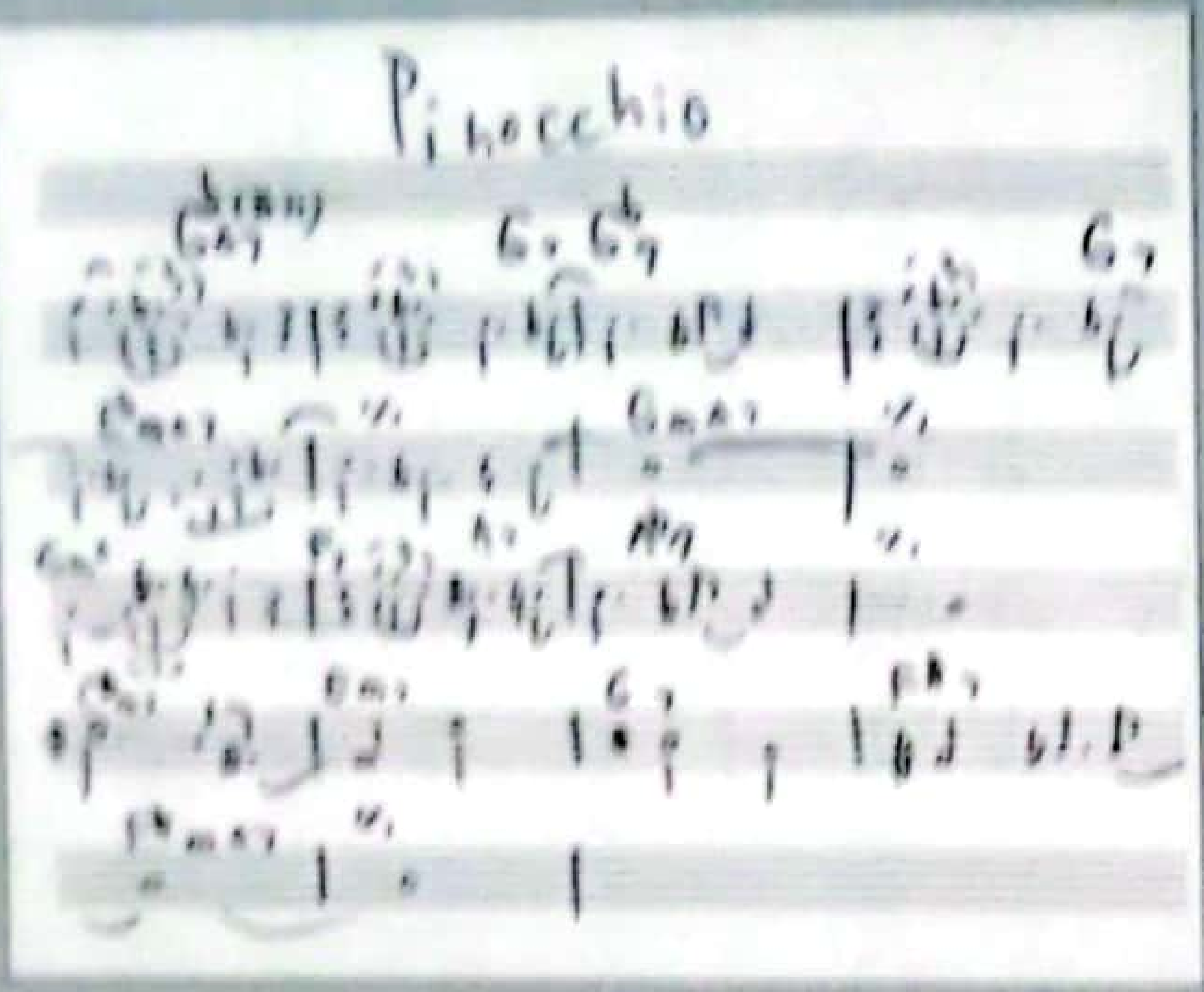
■Miles Davis Quintet『Pinocchio』◆音源4●

同じアルバムからの曲です。この演奏、実はリハーサルのテイクだっていう説がありまして、何かマイルスとショーターがずれて吹いてたり、ちょっと不思議なね、全体的にミステリアスな感じがこの曲に限らず、このアルバム全体に濃厚に漂っているんですが、実はショーター以下ミュージシャンたちもあんまよくわからないままやってるんじゃないかっていう説が正しいんじゃないかと思ってます。これがいわゆるマイルス・マジックで（笑）、いやいやすごい重要な話ではあるんですが、マイルスはこういったことをよくやるんですよ。よくわかってないうちにオーケー・テイク出しちゃって、煙に巻く、みたいな。

えーと、この曲の譜面は二種類手元に行ってると思うんですが、ひとつは僕の解釈。

◆音源4…Miles Davis Quintet
「Pinocchio」（W. Shorter）「Nefertiti」

●図版9　W・ショーター「ピノッキオ」



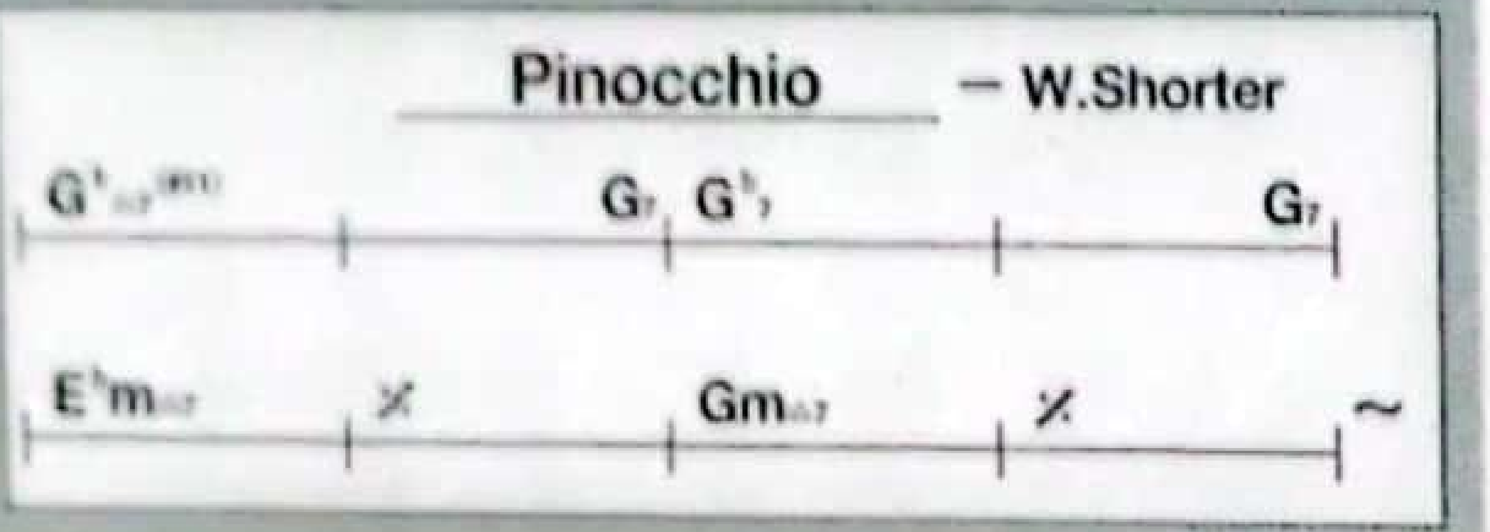
で、もうひとつは某ジャズ誌に載っていたものです●図版10、11。この二つのコードの書き方、見比べてください。全然違ってますね（笑）。もう、同じコードシンボルが一個か二個くらいしかない、それくらい違っています。でもこれ、どっちが間違いってことではありません。コードがどこからどう進行しているのかってことを同定することができないから、聞こえている音が一緒でも書き方がひとつに定まらない。そういうことです。この二曲の作曲者はウェイン・ショーターです。じゃ、ショーターが、「このコードが正しい」っていう風に答えを言ったら、それが正解なのか？

もちろん、ある意味ではイエスです。ところが、記号の分析に関する作業は、特にこうやって録音されたものを扱う時には、必ずしもそうとは限らない。音楽だけじゃなくて小説でも何でもそうだけど、作者が全部を理解していて、作者の思惑と作った時の記憶とが、その後の模範解答になるとは限りません。あるものを分析するってことは、作者でも最終的な解答を出すことができない。

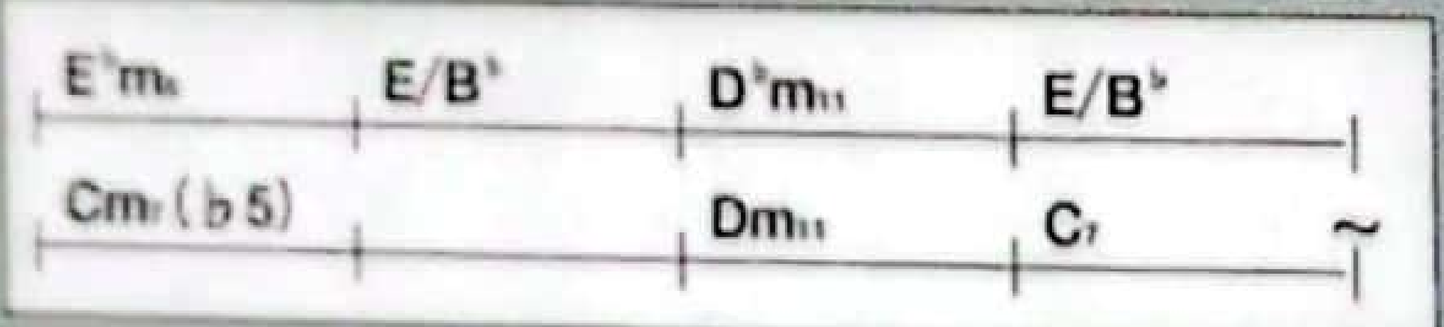
たとえばさ、ショーターが書いた譜面があって、「これがこの曲のコード」って彼が決めたとします。それはもう、その時点で揺るがしようのないひとつの作品なわけなんだけど、そうやって譜面化、記号化、コード化される前のもの、たとえば、この演奏ですよね。【CD再生】ここにある音を皆で解釈して、で、それをコード化して、再現できるものにする。僕はこう採ったんだけど「コード進行とメロディーを弾く」、あるいはまた違う形で採っている。これね、どちらともこの録音の演奏とぶつかっていませ

ん［CDJで音源を再生しながら、コードを弾く］。
このアルバムでピアノを弾いてるのはハービー・ハンコックですが、彼もね、この演奏の場合は特に、この時どういう風に鍵盤を押さえたかってことは覚えていないと思う。だけどそれは録音されていて、後から皆で分析の対象として扱うことができる。で、そこにある可能性をシンボライズするわけだけど、こうしたモーダル・コーダルの曲ってのは、人それぞれによってそこから引き出してくるものがかなり違うような、多面性を持っているってわけです。［コードを弾く］はい、曲中に7thコードが出てきます。ドミナント7thは中に増4度を持つから、解決してI△7に進みたくなる、その力でもって音楽が進行するんだっていうことをこれまでさんざん説明しましたね。コーダル世界で

●図版10　菊地成孔による「ピノッキオ」のコード進行



●図版11　某ジャズ誌に掲載され、大谷がよく使っている「ピノッキオ」のコード進行



はそうでした。でも、モーダル世界では、7thコードはドミナントも何もなく、ただそのサウンドを味わう、ってだけなんですね。［音源再生、G7を弾く］このG7は、どこかに解決を求めている、解決する先が決まっているコードなんじゃやなくて、単にあるひとつのカラーを持った響きなわけね。

モードっていうのは対コード世界として出てきた、ってのは最初にやりましたね。なので、最初はひとつのモード、ひとつのカラーだけで一曲って形でコーダル音楽との差別化を行っていたんですが、だんだん、というか、「ソー・ホワット?」から「フォール」まで一〇年と経っていないんだから、もう圧倒的な速度ですけど、見た目はコーダル音楽と見分けがつかないくらいに煩雑化、複雑化していったんですよ。一小節ワン・モード。もっとすごくなると二拍がワン・モードで、一小節の間にツー・モードも動いちゃう。軸音も動いちゃうし、モードの質も動いちゃうから、モーダル・チェンジが、拍が変わるごとに毎回毎回起こって、調性の同定が不可能、長調と短調の区別も不可能、どういうモードでどう動いているかっていう機能的な分析も不可能になって、ただ連結していく音の繋がりが、実に美しくクール、ってだけになってきます。それがこういった曲で［音源再生］、これ聴いて「ああ、かったるい」って人がいるかもしれないけども（笑）。えーと、僕にはかっこいいですね。とても、これ、クールなわけ。

もうちょっとこういう曲を聴いてみよう。こういう風にできている曲っていうのは、けっこうバークリーでも分析の対象としてよく取り上げられて、まあジャズの分野に限ってですが、七〇年代にはどんどん一般的になっていきます。マイルスはこういったさ、いわば非常にヨーロッパ的でもある、謎めいていて美しいモーダル・コーダルなアコースティック・ジャズからエレクトリックなアフロ・アメリカンのファンクへと向かっていって、もっとドロドロとした、黒人色を前面に押し出した音楽を作るようになっていきます。こういったモーダル・コーダルのイズムからは離れていくんだけど、いわゆるフュージョンの時代にあって、こうしたサウンドを継承し、どんどん伸ばしていこうと思っている人も当然いるわけで、そうですね。Steps★3聴こうか。

★3…ステップス　Steps
ジャズ・バンド。マイケル・ブレッカー、スティーヴ・ガッド等を中心に、アコースティックの4ビートを演奏。メンバーチェンジを経て、その後「ステップス・アヘッド」と改名、徐々にフュージョン色を強める。

Steps「Four Chords」◆音源5

えー、Stepsってのはマイケル・ブレッカー、マイク・マイニエリ等々、当時のスタジオの寵児たちが集まって作ったバンドでして、これ、何か今だったらドラムンベースのクリエーターとかがネタにしてそうなサウンドですね。こういった、メロディー自体がドレミのどこだかわかんないような曲。それにこういったふわーっとした綺麗な和音がついていて、こうある種の無調空間的なサウンドを醸し出す、みたいな感じですね。これ十六ビートですが、今、「ジャズっぽい」って言うと、フォービート以外ではだいたいここら辺のサウンドをイメージしている人が多いんじゃないかな。えーと、［鍵盤でコードを探る］こうやって動いてるのかな？ アナライズを今ちゃんとやろうとすると時間がなくなってしまいますので適当ですが（笑）、こういう感じのサウンドですね。［鍵盤でコードを連結］これ、いま何やったかっていうと、リディアンっていうΔ7、♯11をただ平行に移動させているだけです。Fリディアン。Aリディアン。Bリディアンとか＊鍵盤1、2。

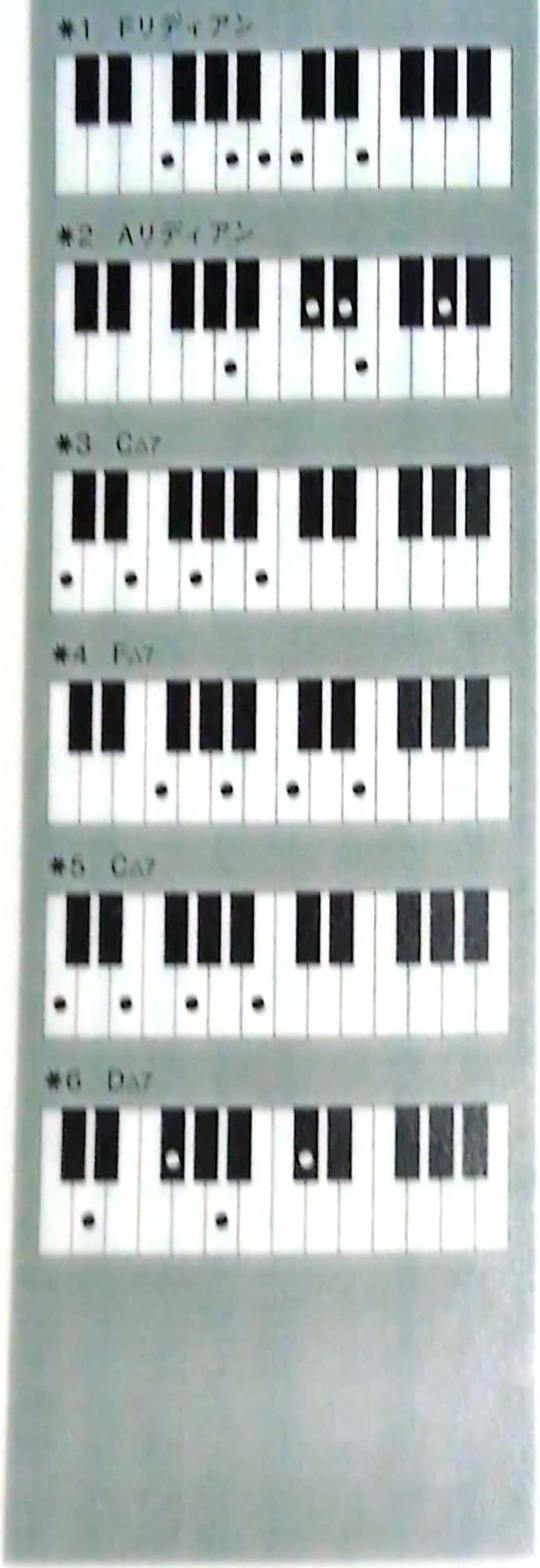
このサウンド［リディアンのコードを弾く］をそのまま平行に動かしているだけですが、これはフュージョンですごい流行しました。今でもよくクラブ・ジャズって言われてるものでは使われている手法で、なんか無重力っぽいし、手軽にできる割にはキーもわかんなくなって、クールで何かいい感じ（笑）。というか。

メジャー7thは、はい復習ですが、ひとつの調性の中に二つしか存在していません

よね。よね？ って……、何だこの重い空気は（笑）。二つしかないわけ！ 一個のキーの中に！（笑）。1番目と四番目しかメジャー7thはありませんでした。だからメジャー7thってもんがこんな風に隣り合っていっぱい連結するってことは、ここで転調が起きているってことです。毎回ね。これだったら転調じゃないよ。［C△7→F△7］これは序列のIとIVで、これはダイアトニック環境の中にあるコードですから。これがこうだと［C△7→D△7］転調です＊譜例3～6。

で、こんな風にメロディー一音ずつに違うキーの和声をつけると、メロディーが単なるミミミレドレミでも［コードをつけながら旋律を弾く］何となく無重力感が出ますよね。九〇年代のクラブ・ミュージックの宇宙感覚って簡単な手品で、ドレミファソラシ

◆譜例5…Steps「Four Chords」(D. Grolnick)『Paradox』



ドのロング・トーンでできた旋律にこういった、機能和声的な序列と積み方を無視した和声がついているだけってのが多いですね。多分理論とか考えないで適当に押さえてるんだと思うんだけど（笑）、フワーッて鳴らして、「なんかすげえかっこいいとか思うんだけど、マジで」みたいな（笑）。そういったドミナント・モーションを排した、浮遊感の高い、リズム・メインのチューンっていうのは、そういったモーダルな構造に支えられてるっていう話です。

モーダル・コーダルの曲っていうのは、七〇～八〇年代にはまだフュージョンやジャズでしか作られてなくて、ファンクやディスコみたいなダンス・ミュージックでは一発ものとかさ、サビだけシンプルなケーデンスでできているとか、一般の歌ものではまだまだ機能和声がメインだし、こういった不思議な浮遊感、転調感を持ったサウンドが「クール」ってメイン層に受け入れられ始めるのは九〇年代も後半に入ってからですね。だいたい。それ以前は、何かしら特異な才能を持ったミュージシャンだけが、こういったサウンドをポップスの中に折り込んでヒットを飛ばしたりしています。代表はスティーヴィー・ワンダーね。あるいはスティーリー・ダンとか、古くはジョビンとか、彼らはもうさりげなくものすごい転調をしたり、シンプルなメロディーなんだけど常に調性感が揺れてるみたいな、すごい面白い曲をいっぱい書いています。最近ではジャミロクワイとかがそうですね。日本だとキリンジとか。

さりげなく、なんかちょっと変わってるけどいい曲、みたいな、そういったさりげな

さっていうのはどういうところに生まれるかっていうと、メロディーとリズムの情報はシンプルなんだけど、コードの情報が複雑、とか、もちろんこういった要素っていうのは互いに複雑にからみ合っているわけだけど、そういう風に、ある部分は通俗的、しかし、ある部分は複雑で前衛的、みたいなやり方が有効ですね。全部を複雑にしちゃうと大変なことになっちゃいますから。メロディーも変。コードも変。リズムも変拍子って音楽があったとするじゃない。それはたとえば、これくらいのご飯をマグロの大トロで巻いて、その上にウニをつけて、で金箔が張ってあってみたいな、なんかめちゃくちゃなこと言ってますけど（笑）。

それではね、ここでは、非商業音楽ってことで、あまり触れませんけど、前衛ってものもあって（笑）、いわゆるフリージャズっていうものも、実はモードが始まるよりほんのワンタッチ早く始まって、やっぱりモーダルとコーダルを食い尽くしながら、全然違うアブストラクションを獲得してゆくんだけど、まさにそんな感じの音楽を聴きながら休憩にしましょう。前半長くなっちゃったな。コルトレーンの「アセンション」かけておきますので、これ聴きながら休憩（笑）。こういった音楽もモダン・ジャズの中から、モーダル・コーダルへと向かう動きと同時に出てきたりもしたんですよ。こんなものが食いたかった人がいるのか？　いたんですね（笑）。これなんか当時はもうさ、アンチ商業音楽の旗印だったんだけど、今は聴けますよね。普通に。おしゃれな喫茶店とかでも。そうでもないか（笑）。どんな前衛も、時が経てば安全な鑑賞物になる、っていう

のは世の常ですからね。

■ John Coltrane「Ascension」 ◆音源6

はい。えーと、次回は総論、つまり二〇世紀っていう時代に音楽に起こったこと、記号化とか商業化っていうものの実態は結局どういったもので、で、そのフロントラインは二一世紀の現在どこにあって、これからどこに向かってゆくのか。というような話をします。

フロントライン、商業音楽の分野に限って言えば、えー、和声的なフロントラインっていうのはいろいろありますが、今日やったようなコーダル・モーダルのイズムがまさにそうですね。これはヒットチャートに上がるようなポピュラリティを得てからまだ間もないので、これからこうしたサウンドが一般化して、みんなでそれが作れるようになる、ある種のメソッドが確立されるかどうかっていうのは、えー、これからの話です。で、リズム的には、前回やったポリリズム。三対四のコスモ的ポリ、それ以外の整数ポリ、で、相互に無関係なカオシック・ポリ。この三つがどこまでダンス・ミュージックの分野に反映されて、快楽を得られるようになっていくか? これは今僕がやっている挑戦でもあります。八〇~九〇年代の商業音楽はさ、やっぱり和声的な音韻教育に偏ってたってところがあって、律動の分野は相当立ち遅れてんのね。和声に比べると。グルーヴとノン・グルーヴとか、そういった分け方しかないいくらいで。でさ、その隙間とか、定型のリズムパターンはないけどめちゃくちゃグルーヴとか、まさにBPMだけが決ま

っていてみんなでぐるぐる無関係に回る「Catch22」みたいなカオシック・ポリだとかさ、そういうダンス・ミュージックをやろう！　と思ってDCPRGをやったら、最初はやはりぽかーんとされて（笑）、わかりやすいリズム・パターンが出るまで皆踊らなかったりするんだけど。いや、でも聴衆のリズム咀嚼能力ってのは八〇年代に比べたら、今はもう格段に上がっていると思いますよ。一拍を細分化する能力、で、それをグルーヴさせる能力ってのは、今どんどん上がってきている。まあ、そこら辺はさ、僕は現役の音楽家だから、自分でそのあたりをやってみせるしかないんですが。

あとフロントラインとしては、いわゆる「音響派」のイズム。音響派的なサウンドへのアプローチが、ポップスの中にどれくらい大きく影響を与えるかってことも、これか

◆音源6…John Coltrane「Ascension」(J. Coltrane)『Ascension』

らの話だと思います。これはさ、デジタルな録音と編集とか機材の進歩から導かれたもの、っていう側面と、あと、これまでずっとやってきた、バークリー・メソッド的な、記号的なサウンドの処理や製作に対するアンチとして生まれてきた、っていう話があります。簡単に言うと、情報に疲れたから、癒されたい、ってわけだけど（笑）。そんなに簡単なものでもないか（笑）。

えーと、二〇世紀は、あらゆることを記号化して考えようとした時代でした。音楽に限らず、もう、言語、文学、心の営み、共同体のあり方、生命活動、身体等々、全てのことを記号化して、体系化して、構造化しようと皆で頑張りました。でも、それはできなかった。というか、できないのかな？　どうなのかな？　ってことを今、皆で考え始めている。という感じです。

一九六〇年くらいまではさ、アポロを月まで飛ばそうなんて思ってた時はさ、もう俺たちは何だってできるって、その調子の良さといったら素晴らしかったわけですけど（笑）でも、そういった「事象の記号的処理」っていうのが、この先どうなっていくのか？　その限界っていうのがどういうところにあって、どういった形で決着をつけるのか？　っていうターニング・ポイントに僕らは今立っているんじゃないか。と思っています。これまでやってきたバークリー・メソッドっていうのは、音韻教育の極北で、記号化を徹底して、そのパラメーターの組み合わせで音楽を作るって考え方です。まさに二〇世紀的な発想なんですが、結局、音がどう繋がると気持ちいいかっていうのは、最

終的には皆一人一人の感覚だけが頼りなわけで、それは体調とも関係あるし、履歴とも関係ある。つまり、個人差のIDによって出てくるものっていうのが実は大きくて、たとえばカオシックなポリで、このフレーズとこのフレーズのループがこれくらいズレてると気持ち良い、とか、モーダル・コーダルのサウンドで、俺はこういう連結の方が好みだ、とかさ、そういった肉体的な快楽の見つけ方が、非常に大事になってくる。

　Fメジャーが好きなのか、Eフラット・マイナー7thが好きなのかっていうのには、何の根拠もないよね。ある曲の中でどっちのコードを選ぶかっていうのには、音韻的にはいろんな序列がありますけど、ある意味突然、いきなりジャングルで虎に遭遇するような感覚で音と遭遇した時に、どの音が好きで、どのテンポが好きでっていうことには、まったく何の根拠もない。というか、自分の肉体に堆積されたものにしかありません。記号化の果てに必ずたどり着くものっていうのはそういう境地で、語学を勉強しすぎてしゃべれなくなっちゃう人と、語学を勉強したおかげでしゃべれるようになる人がいるわけだけど、教養主義、無教養主義、とかではなく、構造を知り、分析ができるようになる、ということを、無力化と有力化の方向から皆さん常に考えるようにしてほしいなと思っています。

　僕は一九六三年生まれだからさ、二〇世紀にどっぷりひたりながら三九年間もすごしてしまったわけだけど、まだまだ皆、若いでしょ。だから、この先どういう風になっていくのかっていうのは常にここにいるような若い人たちに委ねられている。そういった

つもりで、えー、この講義をやっておりますので（笑）。そんな感じで、次回は総論をやって、えーと、今日も総論みたいなものですけど、いろんな音楽が二〇世紀どんづまりになってきてどうなったか。等ということを、これまでに溜まっている質問に答えながら、考えられればいいと思っています。ということで、今日の講義はこれで終わりです。お疲れさまでした。

二〇〇二年六月二六日

第12講　総論

CamScannerでスキャン

はい、じゃあ最後の講義を始めます。代返の人いますか？　ゲスト、もぐりこみ系もいないかな。はい。

えーっとですね、今日は、基本的には総論と言っても、やることはやってしまったので、今日は掲示板とか、僕のところにこれまでメールで来た質問の中で、これまで取り上げることができなかったものにまとめて答えていきたいと思います。講義の最初の頃はさ、僕のホームページのイレギュラーの欄を即席掲示板として使って質問に答えていたわけですが、ちょっと忙しくなっていろいろと溜まっちゃったんで、その中からちゃんと授業に関わるもので、なおかつある程度重要だと思われるものを取り上げて回答します。

えー、その他にもですね。今までの講義を通して疑問とか質問とかってたくさんあったと思うんですよ。講義に関する質問を受け付けるのは、もうこれで最後のチャンスということになりますので、こう、ノートとかめくってですね、昔の授業を思い出して（笑）、遠慮なく発言してください。

生徒ＫＹからの質問二つ、
Steps の曲はコーダルではないか？　バークリーの現在について

これまでの質問をまとめてプリントしてきた中から、えーと、生徒ＫＹさんからの質問を最初に取り上げましょう。先日の講義で取り上げたSteps の曲についてですね。

KYさんはその曲を譜面に採ってですね（笑）。これはコーダル・モーダルっていうより、調性を二つ持っているだけのコーダル曲なんじゃないか？　っていうご質問です。

　生徒KY：講義で取り上げたStepsを採譜してみました。結果、同主調転調を用いたコーダルなものになりました。（正確には+平行調）。バークリー・メソッドが過適用傾向なものであるならば（何でもあてはめよう病）、モーダル・コーダルというより、ドミナントこそないものの、調性感がある例ではないかとも思えるのですが、いかがでしょうか。調性が薄そうなイメージの三、四小節目は、教科書ではコード第I群の「ダイアトニック」なものです。この例で、ドミナントの不在が、調性感の稀薄化をもたらすということであれば、この二一世紀、バークリーのうち役目を終えたのは、重要ではあるが一部分ということなのでしょうか？　私たちは、バークリーのドミナント以外の部分や、調性自体を商業音楽上終わったことにしてしまって果たしてよいだろうかという疑問です（今度はバークリーを広く捉えすぎているでしょうか）。私には、バークリー病が広く薄く、寧ろ広まっているような状況に見えます／読めます。（後略）

　実にいい質問ですね（笑）。いい質問というか、これね、今日で講義を終えるわけですけれど、実際のところ僕がこの講義を始める前にイメージしていたことっていうのは、

こういう具体的な曲の構造に関する質問をね、みんなであーだこーだワイワイ言い合うようなことにね、講義が進むにつれてなっていくといいなあと思っていたわけですが（笑）、なかなか一二回では難しかったですね。バークリーの四年生の感覚を二ヶ月で。というのはさすがに（笑）。

実際、バークリーなんか行くと、上の方のクラスではこんなことばっかりやっています。「ここのコードってどうやって分析すればいいの？」とか、「これ全体を何のキーで考えて、俺はこう思うんだけどさあ」とか言って、「いや違う。これは、こっからこう見てこう思うんだけど」とかいうような議論を連中はみんなでやってるんですが、これね、前回、トリスタン和音に関するたくさんの立場の分析結果の表をお渡ししましたよね。そんで、音楽の記号分析っていうのは限界がある、と。突き詰めていくと最終的には限界が来て、分析しきれなかったり、いろんな解釈が成り立つっていう状況、現象を生んでしまう、っていうことの端的な例を挙げたわけですが、これはバークリー・メソッドや、バークリー・メソッドに準ずる二〇世紀のポピュラー・ミュージックのその他の理論においてもまったく同じです。

だからこそ、理論化という欲望はなくならないのね。人間の「全て説明してやろう。全て説明できないと公理ではない」という欲望ね。僕はこれは、最初から無理で、だからこそ面白い、という立場なんですが、まあ、このケースに戻りましょう。

特に、僕らが言う「コーダル・モーダル」っていうところまで入り込むと、結局結論

は出ないまま、それぞれが自分なりの解釈でもってその曲をアナライズして、で、演奏の現場に行くと酒とタバコと女でそんな細かいことは忘れちゃうんですけど（笑）。そうした決定不能性みたいなものを理解した上で曲をアナライズするってことが大切で、この講義を通してそこまで踏み込んでもらえると非常に、なんというか、嬉しいですね。というわけで、じゃあ採ってくれたコードを板書しましょうか。ホームページにKYさんがアップしてくれたものです。〔板書〕●図版1

えーと、ちょっと弾いてみましょう〔演奏〕。はい、こんな感じですが、この曲は、KYさんの説、説というか、KYさんの解釈では、「ナーゲル・ノーゲル」というより、ドミナントこそないものの、調性感がある例ではないかとも思えるのですが、いかがで

●図版1　生徒KYさんによる「フォー・コーズ」のコード進行

しょうか」と。「調性が薄そうなイメージの三、四小節目は、教科書ではコード第I群の「ダイアトニック」なものです」。はい、ドミナント・モーションがないってだけで、この曲はコーダル・モーダルっていうよりも、歴然とした調性を二つ持っているから、これは同主調転調ってことで、バークリーの教科書的には基本的なものなんじゃないか？　このくらいだったらコーダルのうちに入るでしょ？　っていう話ですが、これ実はめちゃめちゃ正しいです。めちゃめちゃ正しいんだけど、結局それは線引きの問題というか、カテゴライズの問題で、僕はこれはね、コーダル・モーダルの方にかなり近いと解釈してしまうの。なぜかと言うと、まずドミナント・モーションがないまま、転調がある。それと、メジャー7thが結果として三回連結されてますよね。

で、メジャー7thのステップがね、増4度・長3度という風に飛んでます。B♭からEで、増4度の進行。次にEからA♭でしょ、長度3だよね。何にしても、いわゆるコーダルを感じさせる、4度進行のステップでは動いていないんですよね。ベースのモーションが。ということは、結果としてこれは、メジャー7thの平行の連結に聴こえるんです。要するに、四つしかコードがないうち、その三つ、七五%がメジャー7thなわけだから、コーダル的にはちょっと異常ですよね。異常というか、偏りがある。理論的には、これはKYさんの言う通り、調性離脱的な動きをしているわけじゃないからコーダルなんですけど、だまし絵みたいな感じで、モード的に聞こえるコード進行をとっているわけです。男の子なんだけどかなりガーリーとか、女の子なんだけどボーイッシュ、

っていうような意味で、これは調を持った音楽ですけど、だいぶモードに見えやすいです。

なんで見えやすいかっていうと、同じコード・シグニチャー、つまりメジャー7thならメジャー7thが何回も連結するというのは、平行移動して転調している風に聞こえやすいの。試しにでたらめに今全部メジャー7thで弾いてみますが、えーと［演奏］これ今、全部メジャー7th・シャープ11thっていうヴォイシングで、ルートだけ変えて動かしたのね。これ、何と言うか無重力感がありますよね。

マイナー7thでも同じです、たとえば、マイナー7thと9thっていうのを連結して弾いてみましょう。［演奏］これね。これ、まあモーダルな響きっていうか、転調してますけど、コーダル音楽の中で考えられる転調です。

これ、メジャー7thとマイナー7thが連結するのでは、どっちが転調感が強いかっていうと、メジャー7thだよね。何でかって言うと、えーと、これ、ここら辺がわかるぐらいの時間をたっぷりかけてやると、本当に講義も楽しかったのだけど（笑）、急いでやりますと、メジャー7thの方が、トーナリティー中の数が少ないからですよね。ダイアトニック環境中に二個しかないから。だから、三個目から転調感が出てしまうわけよ。で、マイナー7thは一個のキーの中に三つあるよね。だから、マイナー7thは三つ連結してもまだ、言ってみれば七分の三で、えー、ここから先は長くなるんではしょりますが（笑）、そういう形で結果として、メジャー7thが三つ連結すると、だまし

絵のような形でモードに聞こえるってことが起こることもある。この曲は、形式としてはKYさんの言う通り比較的古典的な、教科書的な調性感を持った調性音楽ですが、モード的なコード音楽と表現していいと思う。

逆に、モード音楽をコードっぽく聞こえさせることもできます。一番有名なのは、『カインド・オブ・ブルー』に入っている「オール・ブルーズ」って曲ですね。これはGミクソリディアンの曲で、完全なモード音楽なんだけど、普通のコード音楽のブルーズに聞こえるように作ってあるんです。この曲自体の分析ははしょりますが、こうなってくると、形式的にはコーダルなんだけど、響きはモードっぽい、とか、そんなことがしばしば起こりまして、僕らはこの曲を授業の中で、言ってみればフライング気味にモーダル・コーダルみたいに言ったんだけど、ちゃんと調べたら普通の調性じゃないですか、ってことになって、それはその通りでした、という話ですね（笑）。モーダルに見せかけた周到なコーダル、コーダルに見せかけた周到なモーダル、っていう、男装の麗人みたいな話になって、結局トランスしてしまうのね。

つまり「モーダル／コーダル」か「コーダル／モーダル」かっていうさ（笑）、「カレーライスかライスカレーか？」みたいなね。古いか（笑）。昔の落語のネタですが（笑）。

あとさ、曲をヴァーティカルに見て考えるやり方と、ホリゾンタルに考えて捉えるやり方っていう二種類の把握の仕方もあって、その話をすると本当にドロ沼に入っちゃうんだけど（笑）、ええと、アドリブの仕方についてもこの講義ではとうとう触れること

ができなくて、そういうものも含めてコード進行に対してどうやって演奏して、即興をやっていくか、っていう設計図をちゃんと立てられる授業をできればよかったのですが、これも時間がありませんでした。ほんと惜しかった。三年欲しかったですね。実に（笑）。

あと、KYさんの質問の後半部分。

「ドミナントの不在が、調性感の稀薄化をもたらすということであれば、この二一世紀、バークリーのうち役目を終えたのは、重要ではあるが一部分ということなのでしょうか？　私たちは、バークリーのドミナント以外の部分や、調性自体を商業音楽上終わったことにしてしまって果たしてよいだろうかという疑問です（今度はバークリーを広く捉えすぎているでしょうか）。私には、バークリー病が広く薄く、寧ろ広まっているような状況に見えます／読めます。（後略）」。

こっちはもっと根本的な、バークリー・メソッドの理論的な限界についての考察ですが、これね、ひとつ確認しておきたいんですけど、何かを分析するにあたって、ある体系がもう有効じゃない、ってことと、その体系が崩壊してしまう、ってことはまったく別のものです。これは現象学の基礎だけど、ある現象に対する解釈が一対一的に、ほとんど幾何学的な形で回答が存在している方が安心で、「答えを教えてください」って思っている人はいっぱいいると思うんですけど、そうじゃない。現象に対する解釈は山ほどあって、それぞれがひとつの閉じた系を作っている。で、その体系が使えるか使えないか、現状に対して有効かどうかっていう問題と、それが記号的に良くできているかど

うかっていうのは別問題なんですね。なんで、現状がこうだからバークリー・メソッドはもう壊れているとか、そういうことは絶対になくて、バークリー・メソッドはバークリー・メソッドでまだまだ使えるし、バークリー・メソッドの中だけで考えるといつでもきちんと機能しているんですよ。ただ体系化されているもの自体に限界はありますから、こういう風に現象をめぐる解釈の差っていうものが出てきて、で、それらを比較して今はこっちの方が有効、とか、そういうことはあります。だけど、今現状がこうだからこの体系はもうダメ、とか、壊れた、とかってことはないってことで、そのあたりを短絡させて考えないよう注意してください。それにね、バークリー・メソッドに代表されるようなこうした和声の体系は二一世紀になっても充分に有効だし、これから先まだまだ残るものだと僕は思っています。ドミナントの不在ってことを問題にされてますが、この「不在」自体はバークリー・メソッドだけの中での話であってね、バークリー・メソッドはミッドセンチュリー・アメリカが作ったものすごい完成度の高い体系で、最初に説明したように平均律の子供って言っていいものだし、平均律的な発想における音楽を作るための体系としては、現在のところ一番良くできている。えーと、これ多分、質問があったから最後に少し触れることができると思うんだけど、このバークリー・メソッドに拮抗するための体系、というものも存在するんですよ。リディアン・クロマチック・コンセプトっていうものですが、その話は本当に面白いので（笑）、最後にやります。

で、われわれが「バークリーはその役割を終えようとしている」っていう時に何を言おうとしているか、っていうと、バークリー・メソッドと、それを使ったバークリー的音楽教育のあり方が、いわゆる商業音楽を作るための教育機関としての役割を終え始めているんじゃないか、っていう意味で、バークリーによって作られた、いわゆるバークリー的なサウンドは、KYさんの言うようにむしろ一方では世界的に広がっているように思いますね。拡散浸透は、特権性を剥奪して霧散消失に向かってゆくわけだからさ、生が死に向かっているように。その死神がいわゆる「音響派」「音響系」であり、MP3であり、あらゆる再生システム・テクノロジーの精度の向上だと。でも、死ぬって言ってもトキが絶滅する、とかさ、具体的な個体の話じゃなくて、これは概念についてなんだから、ただ使われなくなることはあっても、完全に死んでなくなるということはないですね。第二に、実際にまだバークリーは、死神が来ようと生きてるし。特に近年一番広がったのは、ブラック・ミュージックの世界。R&B、ヒップホップ、ファンク。特にメロウなやつとかのアレンジはね、いろんなモーダルの連結があったり、複層コードになってたりとか、すごいバークリー的なアレンジで作られているものが流行ったりしています。ジャミロクワイなんて典型ね。

ロックの方が和声的にはずっとシンプルね。九〇年代の白人的音楽の中で一番でかい動きはグランジと白人的なテクノだったと思うんだけど、カート・コバーン★1とかはそういったケーデンス的なやり方じゃなくて、トライアドの連結とリフでもって大ヒッ

ト曲を作りましたしね。テクノは言うまでもないんだけど、テクノでも、ＭＩＤＩ使ってるやつは、血の中に平均律からバークリー流れてます。数値化だからさ。
あと、九〇年代の日本におけるバークリー的なサウンド・プロダクションのピークはＳＭＡＰ★2ですね。あれは、もう日本の歌謡界とヒットチャートとバークリー・メソッドの融合の極点で、聴き心地がいい上に難度がめちゃくちゃ高い。「胸さわぎを頼むよ」って曲とかさ、単なるペンタトニックでできてるメロディーに、もう夢のような複雑なコードがキラキラキラキラついちゃってて。ＳＭＡＰのアルバムのプロデューサーは僕と同い年でさ、で、自分が大学生だった頃にヒーローだったマイケル・ブレッカーだとかウィル・リーだとかいったジャズ・ミュージシャンを札びらで叩いて（笑）演奏してもらってんのね。なので演奏は超一流。ＳＭＡＰの一連のヒット曲が九〇年代商業音楽の、バークリー的な日米の架け橋の頂点だと僕は思うんだけど、ま、そういう形でバークリー・メソッドによるジャズ・フュージョン的アレンジ法ってのはヒット・チャートの中に広まってきています。
ただそれは、もうすごい狭い、これまでに比べるとかなり狭くなった、職人的なスタジオ・ワークという作業に限定されている、ということも事実です。そういったスタジオ・ワークによって作られる商業音楽っていうものが、五〇年代から八〇年代までドカンと全世界のヒット・チャートのセンターにあったわけなんだけど、それが九〇年代に入ってどんどん変わってきた。アメリカを中心とした、スタジオ・ワーキングによって

作られる音楽っていうもののエリアが、商業音楽の中でどんどんどんどん小さくなってきてるのね。

ヒットチャートっていうものはアメリカが作り出したもので、真ん中にヒットチャートってものを作り、で、その『キャッシュボックス』や『ビルボード』なんかのトップ50とかがあって、それを中核にして周りにダンスチャートだとかカントリーだとか、ブラック・ミュージックチャートだとか、そういったものを配置するような形で商業音楽が語られたり、消費されたりするっていう感じで領域を分けてきた歴史がアメリカにはあるのね。アメリカは貴族がいない上に多民族社会だったおかげで、ヨーロッパに比べてはるかに複雑にヒットチャートが多層化するっていう状況が起こったの。これはもう、

★1…カート・コバーン　Kurt Cobain（1967-94）
米ロック・バンドNirvanaのヴォーカリスト、ギタリスト。1994年にショットガンで自殺。

★2…スマップ　SMAP
人気アイドル・グループ。1988年結成。94年発表の「SMAP006」より、マイケル・ブレッカー、バーナード・パーディ、エリック宮城等、内外のジャズ／フュージョン奏者を迎え、楽曲を製作。

CamScannerでスキャン

どっちかって言うとバークリーって言うよりはアメリカの文化史の話で、今日はもう最後で、しかもあと何分？（笑）。えー、とても話してられないんだけど、でも、この話は総論ぽいよね（笑）。これは僕より適任の人が、こういうことをちゃんと研究してる人はたくさんいると思いますが、まあ、そういうチャートを分けるっていう歴史がアメリカにはありました。

で、そのセンターに位置しているステージってものは、時間の中でどんどん外側から侵食されてくる。文化人類学的に言うところの中心に対する周縁っていうものは時間につれてどんどん広がっていって、最初はそれを取り込みながら上手いことやってたのが、それが分厚くなるにつれて追い詰められるというか、一極集中が成り立たなくなって革命が起こって潰れてさ、で、またもう一度単一の集団になる。ってことを歴史はどうやら繰り返していて、現在の日本もアメリカも、これまであったチャートの区分が、まさに商業的な理由で意味をなさなくなってきているという状況があります。これまでセンター・ステージとされてきたものの広さも質も変わってきている。そういった状況で、これまでそこで消費されてきた音楽の作り方を支えてきたバークリー・メソッドの位置づけも変わってくる。ってことで、この話はキリがないからね。次の質問に行きましょう。

なんかうまく話が繋がりそうな感じってことで（笑）、えーと、ＫＧ君の質問を。

生徒KGの質問、バークリーの弊害

生徒KG：（前略）バークリー・メソッドを学ぶ弊害として、バークリー・メソッドの体系がリミックス等の感覚を鈍らせるという可能性を指摘されていました。私は作曲等をしたことがなく、頭の中で両者が違うことをしていて違うコンセプトから生まれた音楽だというのはわかるのですが、感覚的な理解ができません。授業中におっしゃっていた記号化によって生じる引き裂かれ感、ということなのでしょうか？

はい。これはいつ頃の講義で出てきた話でしたっけ？　旋律・和声の前半かな。えーと、これはね、なんて言ったらいいのかな、バークリー・メソッドということよりも、あらゆる教養主義と無教養主義を取り巻く問題とまったく同じで、下手に教養がついてしまったおかげで大胆さがなくなったりとかね。

　教養主義と近代っていう話についてもちゃんとやると本当に大変で、滅多なことは言えないんだけど。あの、要するに四つあるわけじゃない。「教養があるから、いい」、「教養があるから、ダメ」、「教養がないから、いい」、「教養がないから、ダメ」。これ四つとも嘘だからね。教養といい悪いはまったく何も関係なくて、教養のあるなしと、良

題を「アウトサイダー・アート」なんつって区分をつけたりしてるけど、この話もしてる時間がない。ごめん。いわゆるあれだよ。ヘンリー・ダーガー★3とか。まあいいや。
それを理解してもらった上で話しますが。無教養によって大胆になることはありますよね。で、教養によって臆病になることも起こるでしょ。んで、それぞれその逆もあると。だから、ちょっとだけバークリーをかじったおかげで、リミックスとかをする時に、昔は音だけ聴いて気持ちよく繋げてたのが、「あ、ここケーデンスになってるかな」とかって言って、何ていうの、妙に「これは理論的に間違ってる」とか言い始めてしまったりとかね。そうやって勘が鈍っちゃったりすることも容易に起こり得ますよね。だけど、そうしたことが悪いかどうかっていうのもまた別で。
とにかくいちがいには言えませんが、ちょっとだけ具体的な話をすると、バークリー・メソッドというのは基本的に平均律でものを考えることを前提として作られています。もっと言うと、音楽っていうのはピアノとかきちんと平均律にチューニングされた楽器を演奏することで作り出すものだってことで、バークリーの授業は成り立っているわけね。でも、九〇年代以降の音楽っていうのは、もう、サンプラーとかターンテーブルとかそういった機材を使って、ドレミを飛び越えて直接録音物を加工することで、商業音楽も作れちゃうようになっている。これが二〇世紀末の特徴。
ま、だから、リミックス感覚でピアノを弾くことはできるし、あたかもピアノを弾い

ているようにテープをコラージュすることもできるわけで、そういう値踏みたいなものも飲み込んで豊かに楽しみましょう、ってことなんだけどね、僕の言いたいことは。最終的に。

テクノイズについての質問

次行きましょう。

生徒TM：（前略）私は不勉強にして『テクノイズ・マテリアリズム』をまったく読んでいないので、これまで「テクノイズ」を手前で勝手にイメージして解釈して

★3…ヘンリー・ダーガー　Henry Darger（1892-1973）
　シカゴ生まれ。知的障害と誤診され、長じて病院での下働きをしていたが、死後、膨大な量の作品が発見される。雑誌や広告から引き写された7人のペニスをもつ少女たちを主人公とした長大な絵物語は『非現実の王国で』と題され、怪物たちとの果てしない闘いの様子が描かれていた。

いたのですが、その言葉を受けてひとつ疑問に思ったことがありました。「まず本を読め」と言われてしまえばそれまでなのですが、テクノイズとはどういう概念なのでしょうか。僕はテクノイズっていうのは聴取側にしかないものだと思っているのですがどうなんでしょうか？　たとえば演奏者が、楽器を演奏する際に出てしまうノイズを音楽に取り込もうとしたらそこでもうそのノイズは楽音、とまでは言わないまでも意図された音としてその音楽の中にあるわけですよね？　そういうのもテクノイズと言うのですか？　僕はそういう演奏者・発音者の意図の外にあるものがテクノイズ、なんだと思っていたのです。だから認知されて録音物に残された音はテクノイズとは言わないものだ、とも考えていたのです。テクノイズというものは演奏者が意識するその外へ外へと逃げていくもので、演奏者にとっては存在しないものなのではないか、一人の人間が音を聴いた時（その人が今まさに演奏中だとしても）、「テクノイズ」として認識できる音が存在するのは、聴取者としてのその人がある時だけではないか、と。それで言ったら録音された全てのノイズはテクノイズではなく「ノイズ」であって（テクノイズはＣＤが回る「シャー」って音とかであって）、録音された音楽／音を論じる際には「テクノイズ」というタームは使えないのではないか、「テクノイズとはあくまで聴取者の態度／意識についてのこと」だと思うのですがどうなんでしょうか？　（後略）

テクノイズ話ですね。テクノイズは初期の頃ちょっとだけ扱って、あっという間にすぎてしまったんですが、えーとー、これ重要な概念です。どんな楽器であれ、それが発音される時には必ずね、目的音以外の音も出ているんだよね。しゃべろうとしている時にも、たとえば椅子をこうやって揺らすようなギッギッという音が出ているし、途中で咳をすれば咳も入るしね。こういう声が出したいと思っているのに唇がピュッと鳴ったりする音とか、つまりその意図された音以外のものが行為の中に必ず含まれているってことが、それは音楽だけじゃなくて、人文科学的な分野では、二〇世紀中にさんざん言われてきました。

意図していないことが行為の中に含まれている。さらに言うと、「意図する」ってことの前提となる、意識することのできない下部基盤の存在ね。それまで人間っていうのは全て自分の自由意志によって一〇〇%自分の責任で言葉を話してるし、意図された音を演奏してる、っていう風に考えられていたのが、どうやら怪しいぞ、ってなって、その最初の起爆剤はソシュールの記号学と、フロイトの心理学です。無意識の発見ってことですが、あと、さらに言うとニーチェの哲学、マルクスの経済学、ダーウィンの生物学。これらはみんなリンクしてますね、発想的には。

で、テクノイズっていう概念自体は、佐々木敦さん自身が自著でも言ってますが、この言葉は自分が作ったオリジナルな言葉で、あまり深い意味は持たないし、読み手がさまざまな意味にとってほしいと言っています。僕がこの講義の中で例として出したのは、

シンセのこの音［鍵盤でCを叩く］今Cの音を僕は鳴らそうとして鳴らしましたが、ここにコンタクトマイクをつければ、実はパッコンって音が鳴っているのも聴き取れるわけですよね。この音をテクノイズという風に限定してしゃべっているのは僕の発想で、佐々木さんがそう言っているわけじゃない。

このパッコンという音は最初は演奏者は気がつかなかったし、最初はっていうか、たとえば一九世紀のピアノ曲にはこうした鍵盤の戻る音は含まれていませんし、こうした音を音楽からどんどん排除しながら西洋音楽は進んできた、ということは講義の中でやりました。ところが、こうした音はその時代でも鳴っていたし、二〇世紀に入るとこうした、これまで自分たちが排除してきた、これまでなかったものにしてきた音の存在にどんどん気がつくことになったわけですね。意図したものしか出ていない、と思っていたところから、ある時、実は意図の外側で、これまでずっと鳴っていたけど聴き取れなかった音の存在に気がつく、と。で、気づいた時に、それを音楽の中に取り込もうという動きが生まれる。調性とか調律っていうのは、このようにして変化していくわけです。

で、本当言うとね、これはテクノイズってことよりも、ノイズ・ミュージックっていう、もっと巨大かつベーシックな概念の方に近い話ではあります。音楽においては常に楽音とノイズが同時に出ているけど、ノイズを楽音が抑圧してるって形式になってるわけね。で、その抑圧されたものをあえて拾い出して拡大しようっていう、ノイズ・ミュージックと呼ばれているものにはそういった傾向があると思います。えーと、ノイズを

どう捉えるかっていうのはいろんな立場があって、たとえば大友良英と秋田昌美★4の立場ではやっぱり全然違うんじゃないかな、と思うんだけど。秋田昌美さんの著書をまとめて読むと、何がノイズで何が音楽で、で何がレコードで、何が演奏で、何がリアルかっていう問題が、すごいわかってくるような気がして、読み終わると完全にわかんなくなってるっていう（笑）、いろいろと恐ろしい本を出されています。『ノイズ・ウォー』とかね。是非秋田さんの著作を読むことをお奨めしますが、えーとね、たぶんTM君が言いたいのは、「菊地が言ってるのはテクノイズっていうよりも、それは単にノイズの話なんじゃないか？」ってことですよね、たぶん。テクノイズっていうのは、もうちょっと違う次元で考えた方がその概念がはっきりするんじゃないか、っていう話でし

★4…秋田昌美　Masami Akita(1956-)
東京生まれ。玉川学園文学部芸術学科卒業。ノイズ・プロジェクト「Merzbow」として活動。『ノイズ・ウォー』等、性文化やノイズ、アンダーグラウンド・カルチャーに関する著書多数。

CamScannerでスキャン

よ。

生徒TM：はい。だから、録音物に定着したりしているのは、ノイズであって……。

はいはい。こうやって聴くことができて［鍵盤のカコンという音を出す］もう認識できている音っていうのはむしろノイズであって、テクノイズっていうのは演奏したり聴いたりする、その行為自体を成り立たせている条件に関わってくる、その場では認識できないようなもの、に限定して使った方がいい、ってことですよね。それはそうだと思いますよ。その立論は強い。だけど、問題は「テクノイズ」に気がついてさ、それで嬉しくて喜んで意識的に使った人々がいるわけね。そこが重要なのね。俺は今まで自分でも知らなかったけど、しゃべるときに唾が垂れていたんだと。ある日それに気がついたと。鏡か何か見てさ（笑）それで、これからしゃべるときにわざと唾を飛び散らせてみようと。そんな汚い話じゃないんだけど（笑）。自分が知らない間に出していた音、聴いてなかった音。その存在を見つけた瞬間に、唾みたいに「だから拭かなくちゃ」とか思わないで、魅力的なものとして扱ったんだ。もうそうなったら概念上はテクノイズじゃない、と言われたらそれっきりだけど、明らかに新しい発見であり、新しいマテリアルであったわけね。

この話は結局、その唾が垂れていることを発見するための鏡、であるテープレコーダ

ーによる「録音」って行為ね、音楽を録音して再生する、そしてそれを聴く、っていう行為の中で、音楽はどのように変わっていくか。っていうようなこれまであまり分析されていない領域に踏み込んでいかないと、うまく語ることができない話だと思うんですよね。で、これは、本当にコンセプチュアルな話で、二一世紀の音楽批評においても重要になってくる概念だと思います。この講義は、バークリーによって二〇世紀音楽を俯瞰するっていうカリキュラムだから、そこまではさすがに扱えなかったけど。えー、メディアの問題っていうのはバークリーでは扱えないんですね。

ただね、美術と映画はこうした問題について、もうすでに、二〇世紀のかなり早い段階から積極的に取り組んでいます。一番有名なのはデュシャン★5ですが、作品の物質

★5…デュシャン　Marcel Duchamp (1887-1968)
フランスの美術家。近代芸術における美意識や価値をことごとく否定し、「レディ・メイド」による作品を発表、美術界にスキャンダルを巻き起こした。後のダダやシュルレアリスムに多大なインパクトを与えたことでも知られる。

性が高かった二〇世紀美術史と映画史を紐解いてみると、音楽におけるこうした概念についての手がかりが得られると思いますので、みなさん各自取り組んでみてください。

生徒KBの質問、音韻と音響

うん、はい。KB君の質問ですね。

生徒KB：授業の基本に立ち戻る質問かもしれないですが、「音響の中に音韻は含まれるが、音韻の中に音響は含まれない。よって音韻とは音響を記号化するための翻訳機なのではないか？」これはMIDIへの苛立ちからの質問かもしれません。けれども一行目の部分「音韻の中に音響は含まれない。」というのは本当ではないでしょうか？となれば音韻は音響の中にあるものとして同列であると考えることはできないように思えます。若干見当はずれの部分があるような気がしてこわいのですが、僕にとっての「音韻と音響の関係の再確認」の質問です。是非回答よろしくお願いいたします。

「音響の中に音韻は含まれるが、音韻の中に音響は含まれない。よって音韻とは音響を記号化するための翻訳機なのではないか？」このカッコの中が質問っていうことですね？

まず第一に、僕はそんなこと一言も言った覚えないんだけど（笑）。「音韻と音響は分別不可能で、音韻なき音響も、音響なき音韻もない。」つってるんだが（笑）。とはいえこれも重要な質問です。これは、授業の一回目か二回目に言ったと思うんだけど、音響と音韻を並列概念として捉えるか、それとも音響が音韻を包含する、と捉えるか、っていう考え方の違いで、かなりものの見方が変わってきます。これ重要なんで、ちょっと書きましょうか。（板書）「〈音韻／音響〉、〈音響⊂音韻〉」

僕ね、今度佐々木敦さんに呼ばれて慶應でお話しするんですが、この話はメールでちょっと議論になったの。で、僕の立場は、音響と音韻は並列なんだよ、うん。で、佐々木さんの立場、というか、大きく分けて今だったら音響派と言われている人たちの立場はね、音韻は音響に含まれるっていう風に考えている。音楽＝音響ってことで、この講義で僕が使ってきた音韻情報、音韻記号っていう概念は、「音響」の中の一部分だって発想から音楽を考えていると思います、彼らはね。

音響優先主義っていうか、音響という概念の方が巨大で、音韻はそこに含まれちゃうっていう立場。で、それはね、頷けなくもない。この間もちょっと話したけどさ、ベートーヴェンのシンフォニーをテープに録音して、思いっきり早回しで、あの、トイレットペーパーを力自慢がビューッって引っ張って巻き取る、ケイン・コスギと井手らっきょが競ったりする競技みたいに（笑）一気に引っ張って再生した場合、シンフォニーも一瞬の音響情報みたいになっちゃいますよね。

で、シュトックハウゼンはそのことをすごく大事に考えたし、ローリー・アンダーソン★6っていう人が変な形で受け継いで、ヴァイオリンの弓にいろいろと音とか言葉とかを録音したテープを張って、フレットの方にテープ再生用のヘッドをつけておく。で、フレットを擦る弓の動きでさ、速く擦ると早回しになったり、逆回転にしたりとかね、そういった音響と音韻の裂け目を狙ったひとつの八〇年代的なパフォーマンスを行ったりしたことがあったと思います。で、結論を言うならば、音響と音韻が並列なのか、音韻が音響に含まれてしまうのかっていう議論に答えは出せません。「一瞬」って言ったって、それは数秒という時間の中に音韻が発生するからね。これはむしろ、現在では情報の量的爆発についてのポスト・マクルーハニズムっていうか、「リーディングではなく、ローディングしろ」っていうやつね。ああいう情報圧縮の議論に近づいてしまうわけね。

と同時に、この講義では、この件に関しては最初から、音韻と音響は並列なものとして扱う、っていう立場に立つことで、授業を進めてきているのね。バークリー・メソッド自体がそういう発想の下にできている、ってこともありますが、僕個人としても今のところは、音韻と音響は並列だっていう立場をとっています。何でかっていうと、一番わかりやすい説明はね、一見何の秩序もないような状態だと思っているものにも、必ずそこには秩序があるってことで、単なる音響の塊だと思われていたものにも、実はドミナント・トニックっていう動きがちゃんと含まれているってことが多いです。聴き手が

気がつかない、あるいは、演奏者が気がついていない場合でも。極端に言えば、何であれ音楽が始まったって意識した瞬間がドミナントで、それが終わったって思えばトニック、って考えることもできます。音の世界っていうよりも、音楽、という人間の営みに限って言えば、腹が減ったり演奏中に鼻が痒くなったりとかさ（笑）、絶対に悟りきった演奏者なんかいないわけで、そうした秩序とかドラマっていうものは抜きがたく存在している。で、秩序があるところには音韻情報を読み取ることができるわけです。トニックとかドミナントとかいう機能和声についても、何度も例に挙げていますが、二〇世紀のコンセプチュアルな現代音楽では、解放された部屋に蝶……バタフライですよ、キーじゃないからね（笑）……バタフライをですなあ、摘んで持っている状態＝ドミナン

★6…ローリー・アンダーソン　Laurie Anderson（1947-）
　バーナード・カレッジで美術史、コロンビア大学大学院で彫刻を学ぶ。ヴァイオリンを始めとする楽器やダンス、詩、映像等を駆使したパフォーマンス・アートを展開。

ト、それを放して、部屋の中を羽ばたかせている状態＝サブドミナント、蝶が部屋の外に出てしまって戻ってこなくなった状態＝トニック、という作品だってあるわけですからね。それが「演奏」なわけね。もちろん、商業音楽じゃないけど（笑）。とても美しい作品ですよね。

んで、二〇世紀の商業音楽っていうのは、音響情報をできるだけ殺して、音韻情報だけを発達させることで大量生産・大量消費のメディアと結びついて、爆発的に育ってきた、っていう歴史があります。最初の頃に配った資料にポール・グリフィスの論文があったと思うんですが、その中で彼は、アメリカの映画館の再生装置はまだ全然ダメだけどこれから良くなるだろう云々ってことを言っています。

確か一九四五年の段階での文章なんですが、音楽を伝達するメディアの問題ってのはこの頃から意識されてたわけね。この時代は再生装置とかがまだ貧弱だからさ、音楽における音響の側面を潰して、くっきりはっきりした音韻情報だけを使って、どんなに解像度が低いモニターでも読み取れるような味濃ーい感じに仕上げないと、大量生産・大量消費される商品としては成り立たなかった。バークリー・メソッドが商業音楽と結びついた、っていうのは、SP盤の音が悪くて、映画館のスピーカーも悪くて、テレビのスピーカーも貧弱だった時代、メロディーと和声とリズムの音韻しか複製して伝えられないようなレヴェルの時代の時に、音韻操作だけで音楽を作るメソッドってのが非常に有効だったわけですね。

音響情報を削って音韻情報を上げて、そうやって記号性を高めたものしか複製して流通させることができなかったわけですが、今ではね、何ですか、この間メールについていたファイルを開いたら人の声が入ってて腰を抜かしたんですけど（笑）、そうしたオーディオ技術の発達によって録音がクリアになり、その場で鳴ってたノイズのニュアンスとかまで再生して楽しむことができるようになって、そういった記号性を高めるっていう強迫観念からはだいぶ逃れられるようになっているわけです。それが九〇年代末、つまり二〇世紀末の「音響派」の台頭の意味だと僕は思ってます。

でもね、これも、たとえばアートの世界では「もの派」とかね「アルテ・ポーヴェラ」とかいって、素朴にものの質感を味わおうっていう動きがあったのね、五〇〜六〇年代に。だから、テクノロジーの発達による疲労を癒すための質感指向、っていう運動は、ジャンルの違いはあれ、どこでもグルグル回ってるひとつの循環運動でもあるんだけど。

要するに、あえて強度、アンタンシテに対して「弱度」という概念を設定するとわかりやすい。ノイズは、音楽、特に音韻っていう中核を外から食い破って潰そうとするような左翼的な力をどうしても持っていたから、だからノイズは強度を持たざるを得なかったのね。その一方で、サイレンスっていう、強度に対する弱度って言うかな。これも音韻っていう中核を食い潰せるわけ。サイレンス、弱度に関してはジョン・ケージだとか禅だとかいう話になって、止めどなくなるのでやめますが、九〇年代からこれまでと

は違った形のミニマリストたちが現れて、むちゃくちゃ静寂な音楽をやり始めた。「これまでと違った形」というのは言いすぎかな。ケージ・チルドレン、あるいはデレク・ベイリー★7・チルドレンというか。とにかく弱度や無音を武器にした人々が蜂起したわけね。

知ってると思うけど、僕自身はオールド・ファッションドなファンク・マスターだし、ポップソング・メイカーだけど、そういったミニマリストの友達もたくさんいまして、彼らの演奏とか考えっていうものによって、二〇世紀の商業音楽を語るにあたっての僕の立論もはっきりしてきた、という側面はあります。

昔の人間っていうのは、今と比べてはるかに静かな環境の中に暮らしてたのね。だから音韻がありがたかったわけ。音楽を複製するメディアが発達する以前は、音韻がある、ちゃんと調律された音が響いているってことだけで快楽だったわけです。今僕らは音韻なんか全然ありがたくないですよね。一歩地上に出たら音韻の嵐。なので寧ろ、無音・無響の方がありがたくなってきた。ヘッドフォンってほとんど無響室みたいなもんだと思うんですが、そういった無響の中で、子供の頃のさ、まだ街にこんなに音楽が溢れてない時代のもっと静かな環境の中で、ものの擦れる音だとか、廊下を歩く足音だとか、風の音だとか、そういった音の一個一個を聴いていた時代の記憶を思い出す。そういったノスタルジーの側面もあるんじゃないかな。ケージの有名なフィラデルフィア大学での完全無響室での瞑想の商品化がイアーウイスパーとかの耳栓癒し商品だし、ウォーク

マンってのは、油絵みたいに、まずバックグラウンドを真っ白に塗るっていう行為への欲望も含まれた商品ですね。

うん、そんな感じで次に行きましょうか。OTさんの質問ですね。

生徒OTの質問、サイン波について

生徒OT：（前略）僕自身楽器を演奏するもので、音（ピッチ）の選び方の妙というものにすごく興味があります。違和感はありません（体調の悪い時に聴くと頭が痛くなる程度）が、疑問はあります。複音でハーモニーがあったり、サイン波のみであればそうした作品として聴けるのですが、今あるジャンル（個人的にはすごく

★7…デレク・ベイリー　Derek Bailey (1930-2005)
英ヨークシャー州生まれ。ギタリスト。60年代半ばから「フリー・インプロヴィゼーション」と呼ばれている音楽の探求を始め、後続の即興演奏家に大きな影響を与える。

嫌いな言葉ですが、あえて）に混ざった時のことです。あまり多くのサイン波の音楽に触れている方ではないですが、ピッチがめくるめく動く（十六分とか三十二分で）楽器ではないと思います。となると、一音で鳴らした場合、ピッチがすごく重要に思われます。何かのハーモニーであるとか、その音が何かを暗示する意味で使われるとかという意味です。僕はない頭を振り絞り、音（ハーモニー）を構築するタイプです。ハーモニー、音響の構築美を主にCD等では聴きます。自分でサイン波を演奏した際、「表現者の閃きの問題」で音（周波数）を選んじゃっていいのでしょうか？　すごく悪い言い方だとやったもん勝ちなのでしょうか？　演者は何をどう考えてそれを選び、表現しているのか？　という質問かもしれません。（後略）

はいはいはいはい。これはこの後「うまく言えませんが……」って書かれてまして、確かにうまく言えなげな感じですけど（笑）。要するに、サイン波には音程があるじゃないですか。で、その音程はバックで演奏している、楽器の演奏との関係性ってものを考えて出してんのか？　って話でしょ。で、OTさんにはそれが関係なく出しているように聞こえるってこと？

生徒OT：書いているように、サイン波とテクノイズの合体みたいな音楽ならわかるんですけど、たとえばモーニング娘。に、ピーッていう音程の距離的にも近い音

が入ったとしてたらどうなんだろうっていう。

それはね、もうやってるDJいるよ、うん。多分（笑）。アイドルオタクでノイズが好きなDJとかいっぱいいると思うけど（笑）。いないか（笑）。言っちゃあ、今極論としてモーニング娘。が出ましたけど、たとえばONJQ★8のジャズの演奏だって同じで、楽器による音韻的演奏ってのと無関係な形でサイン波を鳴らす。まったく無関係なものがこうポンと置かれているっていう、ほとんどオブジェのような扱いですね。そう考えると、逆に音韻的なアンサンブルと無関係なほどいいんだよね。たとえばさ、キーCの曲でCのピッチのサイン波ずーっと出してたら、それはドローンというか、インド音楽

★8…ONJQ（大友良英ニュー・ジャズ・クインテット）Otomo Yoshihide New Jazz Quintet
1999年7月結成。「Ground Zero」解散後、「I.S.O.」や「Filament」など電子音響プロジェクトでの活動を主にしてきた大友良英が結成したバンド。彼自身のルーツのひとつでもある50～70年代のクールやフリー、サイケデリックに至るジャズを今日の音響系の視点で再解釈し、独自の構造とアンサンブルを生み出すことを目指している。

のラーガと同じだよね。場合によっちゃ埋もれて聞こえなくなっちゃいます。経験上知っているんだけど、サイン波ってあまりにも純粋すぎる音なんで、ずーっと同じ風に鳴らしてたらやがて意識できなくなっちゃうんですよね。

サイン波とサイン波以外の楽器の違いっていうのは、ま、僕は実はさほどの差はないっていう風に考える立場なんですが、もしあるとするならば、サイン波発生装置ってボタンをポッて押すとピーッて音が出て、で、それだけだっていう、ものすごいシンプルなものですよね。それを「演奏」するっていうコンセプト自体が問題提起的なもので、そういった労力感のないものを汗流してやってるジャズの演奏と一緒に鳴らしたりだとかすると、古い言い方だとデコンストラクションみたいな、演奏に対して異なった立場にあるものを並列的に扱うっていう意図が強くなったりもします。

ピッチがどうこうっていうよりも、油絵の中に新聞紙をコラージュするとかさ、美術の方がやっぱりそうした実験が早くから見られるんだけど、そういった異なったステージにあるものを同時にのせるっていう発想。ポップスとかでもしサイン波が使われるとするならば、そういったオブジェ的な使い方と、しかしそういった異物もやっぱピッチを持ってることには変わりがないから、上手いことやるとその他の楽器と綺麗に溶かして聴かせることもできるわけですよね。

あとサイン波は、環境を作れるっていうか、こっちの考え方もONJQは使っていると思いますが、たとえばシンバルの周波数とサイン波を合わせていく。そうすると音

が盲点みたいに消えて聞こえたり、それをいよいよ慣れたところでちょっとずらしたりすると、いきなり3Dで浮き上がったり、とかさ、美術で言うとオップ・アートみたいな、錯覚や錯視、だからここでは錯聴みたいなことが起こせるわけよ。ゆっくり一〇分かけてフェード・アウトすると、部屋で鳴ってる環境音が、ぐわーっと大きく聞こえたりとかね。そういう錯聴による面白さね。立体聴とか、無限音階とか、ああいうのもどんどんエンターテインメント化するだろうな。音響派の流れの先で。

では次。SGさんの質問に。

生徒SGの質問、
ブルーズ、アメリカ、ローカリティー、ブラジルの深さ

生徒SG：（前略）前回の授業で、「（西洋近代以外の）プリミティヴな音の構造を持った音楽と、西洋近代音楽の混合であるワールド・ミュージックは、二〇世紀初頭においてはブルーズしかなかった（発見されなかった）」という内容のお話をされていたように思うのですが、これはアメリカにおいて、そうであったということなのでしょうか。ブルーズは、アンダーグラウンドとしては一八世紀から存在した、とのことですが、たとえばブラジルにおけるショーロという、ポルカやワルツ等のヨーロッパ起源の音楽と、アフリカ音楽との混合（簡単に言うと、ということとみた

いですが）である室内楽的な音楽は、一九世紀半ばには存在を確認されていたようです。西洋近代音楽の文脈において、アメリカで勃興したバークリー・メソッドの成立に、このことが関係してくるとはあまり思えませんが、一度頭の中を整理したかったので、質問させていただきました。（後略）

これも重要な質問ですね、本当に。こうして振り返ってみるといい質問ばっかりです。これはもう、この通りですね。この講義では二〇世紀のアメリカ大陸をセンターにおいていますので、他の地方で起きていたことにあまり触れることができませんでした。が、もちろん、アメリカ以外の全ての場所でも音楽的な混交は起こり続けていたし、逆に言うと、起こらなかった、ということを証明する方が格段に難しいと思います。たとえば雅楽ですら、あんなに純潔種に聞こえる日本の宮廷音楽ですら、韓国のシャーマニックな音楽にちょっと影響を受けているっていう説もあります。

音楽があるコミュニティーの中で、まったく純潔なまま何百年も残っているっていうのは、もう本当に近世以前しかあんまり考えられない。近世以前というか、人が自分の住んでいる場所からまったく動かないで、閉じた系の中で生活している状態、そういった極端なローカリティーがある場合以外は、人と人が出会えば多かれ少なかれ、音楽に限らず、言語も宗教も混交していきます。最近はインターネット環境のせいで地方っていう感覚がなくなってきて、これによってまた音楽も変わると思うんですが、まあそん

な意味で、アメリカ以外の大陸でも常に、しかも、一八世紀だの何だのって半端なことではなくもう一二、三世紀あたりからですね、音楽の民族的混交は起こり続けている。

音楽的なカテゴリーとして、この講義では三つのレヴェルを設定しました。ひとつはハイアート、つまり教会と宮廷に端を発するいわゆる芸術で、もうひとつはポピュラー・ミュージック。で、もうひとつがアンダーグラウンドとしてのストリート・ミュージック。

ストリートの段階では、人が出会う場所では必ず音楽の混交が起こります。中世古代史に強い人とかいると思うけど、トルコ、ギリシャ、ビザンチン帝国、とか言い始めると大変なんですが（笑）、戦争なんかで民族同士の交流が盛んになると、互いのエキゾチックな部分をやりとりし合って非常に面白い音楽が生まれます。ストリートの音楽ってのはアンダーグラウンドだから文献も資料も残ってなくて、それがハイアートとか売り物になった音楽に与えた影響から透かして見るしかないんだけど、ブルーズって例は、二〇世紀アメリカっていう飛びぬけた舞台におけるストリートでの民族的な混交と、ポップスっていう商業音楽の爆発的発達がちょうどバッティングしたところにあった、ってことから取り上げたわけです。こういった現象は世界中で起こっているし、起こり続けているし、しかしさっきも言ったように、インターネット等によってもうそれは終わりつつあるのかもしれません。

エキゾな音楽、エキゾチックな音楽っていうものの歴史もすごく面白いんですが、そ

れは渋谷のジャズ講義で使ったレジュメの方に書いたので、それを読んでみてください。ジャメ・ヴュ的なワールド・ミュージックとデジャ・ヴュ的なワールド・ミュージックっていう話ね。だいたい民族音楽好きでもさ、南米側に流れる人とアフリカ側に流れる人とがいて、この二つはけっこう体質が異なるんじゃないかな。だからさあ、何かいい加減にジャンベ叩きながらラテンだアフリカだブラジルだとか言ってるやつらはさ(笑)、アフリカの魂、で、中国は中国の魂とね、いろんなものありますから。ブラジルはブラジルの魂、アフリカは(笑)、時が時なら機銃掃射で皆殺しだよ(笑)。そこら辺もこないだ律動概念でやった、シラブルの問題、ストレスの問題、で、整数的な訛り、非整数的な訛りっていうような方向から民族音楽を聴き直すといろいろ面白いと思いますが。

何か南米のミュージシャンってさ、人格乖離的な天才が多いんだよ。文学でもそうなんだけど、ある時突然幻視を見るような形というか。何かこう陽光が強すぎて目が眩んで、影の色がむちゃくちゃ濃いっていう、シェークスピア以前の血なまぐさい巨人、みたいな(笑)、近代の産物である機能和声では捉えきれないような、ある種の明晰な暗さがあって、で、その中に突如として、どうしてこうなるんだってよくわからない音の動きがバーンって出てきたりとか、不思議な構造を持ってますね、

僕はどっちかっていうとアフリカ的人間なんで、南米は魅惑的だとは思いますけど、あんまり得意ではありません。魅力はよくわかりますが。リスナーとしてもプレイヤーとしてもアフリカ寄りです。うん、けっこうね。まあ、そんな感じで、おっと、最後の

質問になりました。

生徒TGの質問、
リディアン概念について

生徒TG：（前略）今更ながら、前回の授業で少し触れたことの質問をしたいと思います。三月に行ったジャズ講座でもおっしゃってましたが、「リディアン概念においては、長調に存在する増4度（IVとVII）をなくして、綺麗な音階にするために、IVの音を完全4度にせず、増4度にする」とのことですが（ここまではあってますか？　違っていたら本当にごめんなさい）こうすると、今度はIとIVの音が増4度になってしまうのではないでしょうか？　よろしければご回答ください。

（後略）

はいー、これでね、この質問で今回の最初に出てきたリディアン概念の話に戻ってくるというところが、我ながら良くできているなと思うんですけど、偶然ですが（笑）。うん。えーとね、「今度はIとIVの音が増4度になってしまうのではないでしょうか？」。その通りです（笑）。この疑問ね。

ずーっとこの講義の間ちらちらと触れながら、こうやって最後まで来てしまいましたが、ここでようやっとこの本の登場です。はい、これが、『リディアン・クロマチッ

ク・コンセプト』の教科書です。ジョージ・ラッセルという人が書いた音楽理論書で、初版はバークリーがちゃんとした学校になったのとほとんど同じタイミングで発行されているというのもすごい（笑）。僕はこれをね、渋谷のジャズ講義の時にはカルトとして紹介しました。リディアン概念をカルト、というか、擬似科学として紹介して、で、バークリーを正統科学ってアナロジーして紹介したんだよね。これ今日もタクシーの中で読みながら来たんですが、これを読むとどうしても、ミッドセンチュリー・アメリカっていうね、擬似科学、新宗教、新医学、新哲学、要するにいわゆるマッド・サイエンティスト的なものが花開いたアメリカの五〇年代のことを考えざるを得ないという（笑）。

えーとね、マーティン・ガードナーに『奇妙な論理』っていう有名な本がありまして、それはアメリカのあらゆる擬似医療、擬似科学、擬似宗教を網羅している本なんですが、これ、『悪趣味百科』★9なんかと一緒に読むと本当にアメリカすごいって思うんだけどさ（笑）。第二次世界大戦に勝った後の気の緩みっていうか、アカの恐怖というか（笑）、一応今のところ正統科学ってことにしているバークリー・メソッドだって、もともとはソ連から来た、おそらく頭の狂っていただろうシリンガー博士が打ち出したものですし（笑）、バークリーまで含めてそういったミッドセンチュリー・アメリカの産み落とした擬似科学の一環、という風な視点から語ることも、決して不可能ではない。もしかして二〇〇年後には、そういうことになっている可能性もあります。

「何だよ、あの記号に片寄った理論は」みたいな。「二〇世紀の最後の方は、バークリー・メソッドっていうものを使えば何でも作れると思ってたらしいよ」とかね（笑）。で、そのリディアン・クロマチックの話ですが、気を持たせるようですが、ここで一度休憩しましょう（笑）。もう八時半だ。タバコ休憩ー。

総論、リディアン概念から

はい、もう本当に総論に入らなくてはいけません。さっき話しかけたんだけどさ、この講義を始める前、渋谷のジャズ講義が終わった後にKYさんからメールをもらったんですね。それで、バークリー・メソッドが正統科学でリディアン・クロマチックが擬似

★9…［悪趣味百科］
ジェーン&マイケル・スターン夫妻による、アメリカ大衆文化の「BAD TASTE」を集大成した本。伴田良輔監訳。新潮社。

CamScannerでスキャン

科学だということはどういう形で証明されるんですか、っていうことについて何度もメールを交わしたんです。で、極論するとね、それをある形でもって証明するためにこの講義を立ち上げたと言ってもいいくらいですね。裏テーマとして。

これがリディアン・クロマチック・コンセプトっていう理論の教科書です。で、これね。今までだしつこく言うけど、これ僕何度も読んだんだけど、五回読んでもやっぱりこれはカルトの本の、擬似科学の本の特性を具えすぎちゃってる、と思いました。

具体的に言うと、まあはっきりわかるのはこの最後に載ってる一覧表。一覧表的な体系がさ、個々の事象からの帰納って言うよりは、まず最初にこの体系が確信的に存在して、で、それを逆算的に説明するような書き方に、この本はどうしてもなってるんだよね。

まず結論があって、要するにドグマなんだけど、で、その後に理屈をつけていっているように見えてしまう。あとね、音楽理論の本なのに、西洋近代文明の批判や批評が本の中に具体的な言葉として入り込んでしまっている。さらに、この本は実は上巻であって、下巻はこれを習得して、で、実際にリディアン・クロマチック・コンセプトを修めたマスターの許可を得なければ買うことができない（笑）。徒弟制ね（笑）。カルトですね。

そういう意味で、擬似科学の本とすごい近い特性を持ってます。だがしかし擬似科学っていうのが、まったくの嘘でたらめの、くーだらない無知蒙昧なものかっていうと、

そうでもないんですね。さっきも言ったようにバークリー・メソッドですら、最初はかなりへんてこなもんだったんだよ。休憩前の話に戻っちゃいますけど、僕らが今殿堂入りさせて正統文化だと思っているものでも最初はだいぶ曖昧でヤバげなものだったってことは、歌舞伎とかもそうですよね、往々にしてあります。異端から正統へ。パンクからロックンロールへ？　しまったよく知らないで言っちゃった（笑）。で、このリディアン・クロマチックっていう理論も、これから少し実際に説明するけど、ちょっと聴いた感じはかなり魅力的で、これからリディアン・クロマチックを勉強したくなっちゃう人がバーッて増えてしまうぐらいキャッチーです（笑）。入口だけはキャッチー。ってのも、カルトの特性のひとつね。

えーとね、［演奏］これがイオニアンの響きです。これに対して、リディアンは［演奏］、これ。これがリディアン。で、イオニアン。［演奏］これどこが違うかっていうと、ファの音がねシャープかナチュラルか、って違いなんです。これはノートの前のページめくってけばわかるんだけど、イオニアンっていうのは普通のドレミファソラシドで、で、リディアンっていうのはドレミ、ファのシャープ、ソラシドってなってる。普通のイオニアンの、四番目のファから始めるスケールっていうのがリディアンになってますね。こう聴くとね、たいていの人はイオニアンの方が濁って聞こえるわけ。で、リディアンの方がすっきり聞こえんのね。

これはある意味当然で、第一に自然倍音列の中に完全4度はないし……ノートめくっ

てめくって（笑）、最初のページ。完全4度は相対的な、つまり純音韻的な存在だから……とか言うとわかんないか。とにかく、自然物理上、完全4度はない。それと、ドから完全5度だけ積み上げていくと、ファはシャープになるのね。つまり、間隔が全部均一だから、すっきりしてる。もっかいやってみますね。［リディアン、イオニアンを演奏］＊鍵盤1、2で、リディアン・クロマチックって概念を簡単に言うと、ドを中心にしてものを考えるのは間違っている、っていう考え方なの。本当はファが基点だと。というか、ファがドなんだという。

ドミナント・モーションっていうものをわれわれはさんざん勉強しましたね。増4度っていう音程があって、その不安定な響きから長3度っていう落ち着いた響きに動くことによって、われわれは解決感を持つ、と。

これはバークリーだけじゃなくて、西洋近代和声の基礎でして、何度も言うけどバッハからあります。ところが、リディアン・クロマチックでは、この考え方自体がその段階でもうすでに間違っていて、この考え方で音楽を作るのは不幸である、と断じているんですよ。えー、何ページ目でしょうか。はい、一二八ページを開いてください。「メジャー・スケールというのはある意味で哀れです」と（笑）。「つまり、メジャー・スケールは永久にトニックに解決していこうとし、永久にトニック・メジャー・トライアドやトニック音と最終的に一体になろうとしている状態のままで残されています。しかも、構造内に4度の音階度数が存在しているためにこの一体化は決して実現される

ことはありません」。つまり、ドミナント・モーションによる欲求不満から解消って動きはキリがない、と。そんなものに突き動かされて音楽を進めていくなんて哀れだ、と。で、リディアンでは、「リディアン・スケールの中の自己組織型の調性引力は、目的到達の圧力を取り除いてくれています」。

リディアン世界、リディアンを中心にして考えた世界においては、目的に到達しろっていう圧力がないから、抑圧がない。だから欲求不満がそもそも生まれない。すでに完成されている状態がまず設定されていて、人はそこで自由に運動できるっていう哲学が根本になっているんです。これはものすごい魅力的です。近代総体に対するアンチって言ってもいい。

＊1　Cリディアン

＊2　Cイオニアン

近代っていうのは、われわれを欲求不満にして、欲望の発生装置を外部に求めて、街に出るとものが欲しくなって、家に引きこもると何もしたくなくなってしまう、っていうような（笑）、われわれを商業主義に飼いならされている家畜みたいにしてしまう側面を一面では持ってるのね。だから近代が悪いってわけじゃないよ。でもこれは近代の弱点でもあるし、悪い面と言われることも多い。それをこの本はズバッと突いています。欲望の無限循環を生み出すシステム、それが資本主義なんですけど、そんなんでいいの？　とこの本は言っているわけです。

「反対にメジャー・スケールは『何かを成し遂げようと』と努力」する、と。「メジャー・スケールは常にその線上のどこかにたどり着こうとし、常に目標に到達し目標と一体になろうと努めています」。で、そんな発想ではダメだ、と。ここのつかみは強烈ですよね。［演奏］これがイオニアンの堆積です。それに対して［演奏］これがリディアンの堆積です。増4度が不安定だから、長3度に行きたいってこと自体が近代的思考の代表であって、そうした欲求不満を作り出すために、近代はイオニアンってスケールをメジャー・スケールの代表に置いた、と、リディアン・クロマチック・コンセプトは喝破したわけです。

その世界から出るためにはどうすればいいか？　イオニアンをⅠとするのではなく、リディアン・スケールをⅠと考えればよい、というのが、リディアン概念です。

で、「過去一〇年間」、右の説明を読んでください。「過去一〇年間、アメリカとヨー

ロッパで」、「繰り返し行われたテストでは、大多数の人が」「二番目のコードを」安定しているものとして「選択しました。」何だかペプシのCMみたいですが（笑）。因みに、一はイオニアン・スケール、普通の長調のメジャー・スケールを重ねたものです。で、二番目がリディアンね。さっき弾いたやつだ。

リディアンというスケールには、音楽理論的にも魅力的な要素があります。さっき「間隔が均等ですっきりしてる」って言ったけど、こういうことです。

今ね、ドから5度ずつ積んでいってみましょう。［ドソレラミシ］はい。ここまで来ました。で、これオクターヴの内側にたたみ込むと、［ドレミソラシ］と、こうなりますね。わかるかな？　これ、ファが空席になってますね。今ドから5度ずつ上がっていって、シまで行って止まりましたが［ドソレラミシ］この次の音、シの完全5度上は、ファじゃなくてファのシャープなんだよね。

ってことは、Cから完全5度ずつ七歩上がると、最後の音はファのシャープになるわけ。ファじゃなくて。つまりトニックから七歩目まで行った音を全部たたみ込むと、イオニアン・スケールじゃなくてリディアン・スケールになんの。［ドレミファ#ソラシド］みんな完全5度のステップだから、このリディアンの音程関係の中には歩幅の差がない。

だけど、イオニアンっていうのは、5度・5度・5度・5度・5度って来て最後が増4度ってことで、最後に何だかカクッと崩れますよね。イオニアン中心の考え方っ

ていうのは、ここがカクッて崩れてるから、この欲求不満を解消しようとしてコードが進行していく、っていうのが、基本のコンセプトになってる。だからそれをとっちゃって、全部等分にすればどこにも欲求不満はないですよね。どこまで行っても全部等幅ですから、とても涼しい、とても気持ちがいい。

しかもね、和声を丁寧にやるとわかるんだけど、長調のメジャー・スケールから生み出される七モードの中で、シャープがつくのは唯一リディアンだけなんですよ。だから、リディアンをゼロ度とすると、全部がフラットがつくものとして、他のスケールが一個の部屋に入れられる。でも、イオニアンをゼロ度とすると、リディアンだけシャープ一個っていう別のファイルに入ってて、あと残り全部がフラットがつくスケールとして違うファイルに入ることになる。これすごい気持ち悪いよね、うん。

リディアンをゼロ度にして、イオニアンをリディアンから見た時のフラット一個として、全部をフラット系のファイルに入れてしまえば話がすっきりしますよね。あらゆる数学的な体系の中で、リディアンの方がなんか都合がいいことがいっぱいあんの。「ドソレラミシーファ#」全然どこにも欲求不満がない。それがここに「ドソレラミシーファ」が入っちゃうと、ここで綺麗に流れてたものが止まってしまう。で、そんなもんが調性っていうシステムの中に入ってるんだから、それを堆積して弾けば当然、こうなって「和音」、こうなって「イオニアンの和音」ますが、リディアンだと「弾く」明らかにこっちの響きの方が透明な響きですよね。全部等幅で完成している。

で、完成しているから動かなくていい、ってなっちゃうと、それは非資本主義的なんだけど、ま、非近代的にね、欲求不満も何もなく完全に満足された状態のまま、何かの違う事情によって、和声が進んだりメロディーが進んだりする、っていうのが、リディアン・クロマチックのコンセプトです。こうした哲学というか、ものの考え方に関しては、リディアン概念はものすごい正当性と説得力ね、バークリーってものが代表する近代に対する痛撃とも言えるくらいの説得力があります。ご丁寧にも、バークリー音楽院の目の前で教えてるしね（笑）。バークリーに挫折もしくは失望した人がとぼとぼと校門を出ると、そこにはニューイングランド音楽院、という学校があって（笑）。

リディアン概念は、この最初のつかみだけでかなり引っ張られる人は多いと思うんだけど、じゃあ、その発想はともかく、記号和声論としてすごい完璧なものができているかどうか？　ってことをいざ問おうとすると、リディアン・クロマチック・コンセプトには、ある音楽を分析するための分析能力として、バークリー・メソッドを凌駕するものは、まずないと言ってもいい、残念ながら。バークリーにはできないけど、リディアン・クロマチックだったらできる、っていうものがあんま存在しないんだよね。別の言い方や、別の考え方によって分析が成立している、っていう分析力に関して言うならば、だいたい並列なんだよね。バークリーでは説明し得ないことも理論体系化してる！　って言って、実際にしてるんだけど、単にテクニカル・タームと概念を増設してるだけに、あくまでも僕は、と強調しますが、見えます。

今はリディアン・クロマチックの詳しい説明もしてないし、バークリーのことさえもちゃんとやってないから、細部の比較ができなくて残念なんだけど、時間の都合上これまでの歴史的な推移だけを語ると、結局のところリディアン・クロマチック・コンセプトの方は商業的にも使用人口的にもカルト化して、バークリーはこういう風に世界的に敷衍しました。結果だけ見ると、資本主義の商業社会の中ではバークリーの勝ちに終わっている。いや、まだわかんないけどさ、少なくとも二〇世紀中はね（笑）。

でも、理論のシステムとしてどっちが勝ってたかっていうことに関しては、まあ誰も答えは出せないよ。これは「果たして音楽は記号化、理論化できるのだろうか？」っていう、極大の問いに戻っちゃうからね。これはこれで、僕のライフワークというか、平均律からバークリー・メソッドへ、それでカウンター・バークリーとしてのリディアン・クロマチック、しかもこういう流れの最先端は、何と日本人が作った体系なんだよね。すごいのがあるの。権利にうるさくて、名前すら口にできないんだけどまあそれも、おいおいまとめて本にできたらいいな、と思ってます。

ただ、大切なのは、バークリーもリディアンも同じく一九五〇年代ね、第二次世界大戦が終わった直後ぐらいに、ポピュラー・ミュージック……リディアン・クロマチック自体はけっこうジャズ寄りだけど、そういった全ての音楽を分析しようとする体系を作ろうとした動きがあって、この二つがどう違うかってことは、言ってしまえば五〇年代、ミッドセンチュリー・アメリカが生んだいろんな科学体系や療法の違いに似ている、っ

てわけです。

たとえば近眼を治す方法とか、不妊治療だとか、いろんなものにいろんな学説と療法があって、何かを治療したり分析したりするためにも今はいろんなやり方がありますよね。僕は今不安神経症で、ご存知の通り、整体と精神分析を受けてる。この二つが正統科学かどうかは、誰にも証明できません。精神分析なんて言ってみりゃ、部屋の中で話してるだけだしさ。気功整体だって言ってみれば、部屋の中でごろごろしてるだけだから、和室か洋室の違いしかない（笑）。こうした治療にどれだけの正統性があるのかは誰にもわからない。

治療の世界でバークリー・メソッドにあたるものが、今われわれが行ってる普通の病院です。で、普通の病院をわれわれは利用するし、普通の病院はいっぱいあるけど、じゃ果たして普通の病院を一〇〇％信じているかと言えば、医療ミスもあるし信じてない人もいるよね。世の中っていうのはそういう風にできていて、バークリー・メソッドもそういう位置にあります。リディアン・クロマチックも同じで。

で、僕は本当はね、これは講義の反省になってしまいますが、もうちょっと理論面、実学の側面を強めて、リディアン・クロマチック、リディアンとバークリーを比べることで、記号化、ポピュラー・ミュージックの記号化、和声記号化っていう問題のね、二〇世紀的限界っていうところまで行ければ、本当に興味深い講義になったなと思うんだけど。残念ながら、残念ながらっていうかさ、僕のせいなんだけど、時間の配分を間違

えですな（笑）、実学の方ではほとんど何もできずに、バークリー・メソッドと言いながらテンションのことひとつやれずに最後まで来てしまったのは、とても残念なんだけど、概要はわかってもらえると嬉しい。

二〇世紀っていう区切り方自体が西洋近代のもんで、二〇世紀って言ってる段階で西洋近代の話をしているようなもんなんだが。とはいえ、何らかの整合性はあって時代はこう、変わっていくわけね。で、その、商業音楽っていうもの自体も変わるし、それをつかさどる商業音楽の和声やメロディーの記号ってものも変わっていくし、でわれわれがメロディーや和声、リズムに何を求めるかっていうのも、もう刻々と変わっているよね。で、そのことを、二〇世紀にけっこう、極点を迎えた体系をある程度学ぶことで、形式的に学ぶことで、こう批評的に見れるようになれば、というのがこの講義の目的でした。音楽制作に関わっていきたいんで、実学のバークリーをもっとやりたかったな、っていう人もいっぱいいると思うんですよ。で、そういう人はね、ちゃんとスクールに行ってください。是非。因みに、僕も私塾で教えてますけど。

実学の側面はほんと駆け足だったんで、ホント心残りですね。九〇年代は機材が発達したからさ、一人で音楽作れるようになって、で、勝手にやっててもけっこうある程度の音楽がサクサク作れるようになってきているんだけど、そうした時にちゃんと和声進行だとかさ、管弦楽のアレンジだとか、この音がどう積んであるのか知りたいんだけどなかなか聴き取れない、とか、そういった壁に直面している人もいっぱいいると思うん

ですよね。

そういう人が実学としての音韻教育を求めてるんだろうなあ、っていうのは一方ではすごいわかってるんだけど。で、それをもう少し教えることができる学校を、最終的にはバウハウスみたいなものが作れればいいなとは思っていますが。まあ実験的な講義と言うことで。

で、大切なのは、記号論、および記号化っていう作業の限界を知るってことなの。記号論はその果てまで行ってしまえば、何言ってるかわかんなくなるんだよね。徹夜で喧嘩してると、自分も相手も何言ってるかわかんなくなるでしょ。あれと同じようなことが、起こるわけですよね。違うか（笑）。だから、とはいえ、やっぱり記号を持たないと喧嘩の取っ掛かりもできないし、喧嘩のクライマックスを迎えることもできない。

記号の終焉を迎えるためには記号の中に、一回入らないといけない。ポスト・モダニズムはモダニズムをしっかりやった後にしか来ない。商業音楽は二〇世紀中にいったん、非常に記号的なものになったと。この講義はそういった記号的に取り扱われる音楽のまわりをめぐって進められてきたわけだけれど、全講義を通して僕が自分に戒めてたのは、簡単に言語学に乗り入れないってことなんだ。言語だけじゃない、あらゆる周辺諸学ね。あまりにもアナライズが簡単に面白く、いっぱいできて、アカデミックな感じになるから、あんまりそういうことはしないようにしようって、最初に大谷君と決めた。

だから、逆に言うと、この講義が終わった後に、あらためてそういうことに興味を持

って勉強してくれて、これまでにないレヴェルでそういう学問を修めてくれる人が出てくれれば、本当に幸いだと思います。

今ようやっと二一世紀が始まったわけで、近代に対する批判だとか反省が出てきてて、音楽がどうなって、われわれを取り巻く社会がどうなるかってことは、まだまだ闇の中なんだが。こないだ言った通り、僕はもう二〇世紀に四〇年近く使っちゃったんで、二一世紀中の時間はそんなにないと思ってるんだけど、これからの若い人たちは二一世紀の人たちで、いろんなことも起こると思うんですよね。それがどうなっていくのかっていうことの、取っ掛かり、考えるきっかけになればね、いいと思ってるんだよね、この講義が。

人と一緒に音楽を作ること

うん。最後の最後にあともうひとつね、一番大切なこと、一番大切っていうか、バークリー・メソッドと言いながら、とうとうバークリー音楽院に関して、まったく触れられなかったことがひとつあります。

それはね、テンションとかそういった音楽理論とは別なことで、僕はこの、バークリー・メソッドのことをもう一回最初から勉強し直すために、南博さんを始めとしてバークリーを出た何人かの人に話を聞いたのね。バークリーに通ってた時どうでしたか？って。そうすっとね、いろんなジャンルのいろんな年齢のいろんな人に聞いたんだけど、

みんな同じことを言うんだよ。

バークリーの体系はもちろん素晴らしいし、金出して渡米しただけのことはあった。だけどやっぱ一番素晴らしかったのは、ジャズが好きな世界中の人間がそこに集まって、毎日二四時間いつでもみんなで練習できたってことが一番良かった、ってみんな言うんです。亡命して命がけで来てるやつもいた。と。

僕は今まで相当いろいろなレコードやCDを作ってきましたし、今でも作ってます。で、そうした作品とか内容が分裂的だってよく言われまして（笑）、ま、Spank Happyとデートコース・ペンタゴンは確かに全然違いますよね、で、ジャズも全然違う。でも、そうした作品には一個だけ共通してることがあって、それは僕が一人だけで、完全に一〇〇％一人で作った作品は一曲もないってことです。

僕が二〇歳になったくらいの頃にMTR（Multi Track Recorder）が廉価になって、ヤマハがDX7ってキーボードをヒットさせて、そのあたりから一人で音楽を完成させることが比較的ポピュラーになってきたんですね。一九八〇年代の初頭で、そん時僕は二〇代でした。その時代、その頃音楽を始めた人間はさ、MTRを買って自分の音楽を一人で作る方向に進むか、それともバークリー・メソッドとかを覚えてバンドをやる方に進むかっていう選択を、今四〇前後の、僕の世代の人間は全員その踏絵を踏まされてるんだよ。どっちもやった器用なやつもいるし、どっちかにがーって偏った人間もいます。で、僕はね、MTRの方には流れなかった。結局MIDIをやらないでここまで来ちゃ

ってますね。

この講義を受けに来ているってことは、僕の音楽をある程度好きで、で、興味を持って来てくれているっていう前提で思い上がって話をさせてもらうけど、いや、超嫌いとかさ、そういう人もいるかとは思いますが（笑）、もし僕の音楽が好きだったら、その、僕の音楽は一曲たりとも、一人だけで作ったことはないっていうことはね、忘れないでほしいの。これはすごく大切なことです。未だに何を作るにしてもね、自分一人じゃ何にもできない（笑）。八〇年代以降、たった一人で音楽作れるようになって、そのことはすごく面白かったし、音楽の可能性をぐんと増やしたと思う。

九〇年代に入って、ほんと一人で音楽を作ったり仕上げたりするってことが当たり前になってきて、今ではそれは踏絵でもなんでもない、ただの嗜好の問題になってきています。プロトゥールスっていう、録音と編集と同期がひとつになったパーフェクトボックスみたいな、一種の革命みたいなことがあって、もう人力とコンピューターの区分すら危うくなってるわけね。

だから極端に言うとさ、人と何かやるのなんかかったるいから、自分だけでやるっていう人も多いと思うの。人と上手くやれないから、とかさ。で、それは決して悪いことじゃない。人と上手くやれないような偏屈なやつの方がすごい音楽を作ったりします。うん、それは全然否定されることでも、文句を言われることでも何でもないんだけど、大切なのはね、人と一緒にやると、上手くいかないこととか、嫌なこととかね、そうい

ったいろいろなバグが不可避的に音楽のシステムの中に入ってくるんです、うん。

上手くいかなかったり、ムカついたりとかっていうものが一方から入ってきて、で、それと同時にすごい楽しいこととか、予想もしなかった音とかさ、そういったものがまた反対側から音楽の中に入ってくる。そうするとさ、ある種の強度が出るんだよね。一人だけでやってる時とはまた違った。

要するに、極論すると引きこもりやコミュニケーション不全のあり方と、音楽の製作テクノロジーが結びつくような現象も起こり得るわけだ。

で、一人だけでやんない、ってことをさ、バークリーはすごく教えてたと思うし、一方でそれはね、音楽を記号的に教えてる学校の、何つったらいいのかな、潜在的な罪悪感みたいなものかもしれない、って思います。

ジャズっていう音楽自体が、っていうかバンドっていう現象自体が、そういった、人と一緒に何かをやることによる、複雑な力の得方ね、たとえばユダヤ人と黒人が一緒に曲を作る、とか、黒人が白人に向かって演奏する、だとか、そういった作業を通して得たパワーを強く持っていて、こんなにゲーム化されて、記号化されて、全部自分でコントロールできるような形で教えられるものになっても、やっぱり誰でも一人だけでは何もできない、っていうことを、一方では強く持っている。

これさ、キリスト教も持ってるような表の顔と裏の顔のひとつなんだろうけど（笑）、だから、まったく自分の頑なな欲望によって一人でやってる人もいるだろうし、人と上

手くやれないから仕方なくそうやっている人もいると思うし、ま、そもそも音楽なんか作る気もしない人も、ここにはいっぱいいると思いますが（笑）、とにかく大切なことは、人と何かを一緒にやると、すげー面倒くさい、すごい面倒くさくて嫌なことがたくさんあって、この僕ですらたくさんありますよ、でも、だけどそこがいいの。めちゃめちゃ。そういう作業があった上で、これまでやったような音楽の記号論にも取り組む、と。自立した個々人が、チームを作ってパワーを出す。そういうことをわかってもらいたいと思っています。やっぱアメリカの文化なんだよね、バークリー・メソッドは。

ま、そんなこんなで、宿題というか、提出物は補講の日までに提出していただければ、その日に謹んで講評さしていただきますし、それをすぎてもね、どうせクラブとかで僕にテープとか持ってくるやついつでもいっぱいいるから、それにまぎれて持ってきてもよろしい（笑）。とりあえず講義は今日で終わります。

本当に穴だらけっていうか、大急ぎでやったんで、一番伝えたいことが伝えられたかっていうのは闇の中ですが、とにかく、楽しんでいただければ良かったと思います。機会を与えてくれた美学校、岸野さん、そして相方をやってくれた大谷君、あと参加してくれた皆さん全員に感謝したいと思います。

（拍手。生徒が花束とケーキの箱を持ってくる）

なんだなんだ。爆弾？（笑）あらもうー。ありがとうございますうー。（ケーキを出して）おお、なんだこれ、すげえ。やるじゃん（笑）。えー、じゃあこれ、みんなで食

いましょうね。ロビーで。これさ、今思いっきり大谷君の顔にバーンてぶつけたら、面白いよね（笑）。大団円って感じで。最後はみんなでケーキを投げ合って終わりっていう（笑）。はい、お疲れさまでした。ありがとうございました。（拍手）パイ投げだ！パイ投げだ！　行くぞ！（笑）

全ては『文藝別冊マイルス・デイビス特集号』から始まった。かのように見えたのだが

菊地成孔によるあとがき

確か二〇〇一年のことだ。『文藝』が別冊でマイルスの特集を組んだ。その中で、俗に言われる「マイルス・マジック」と称されるものの一部に僕が分析の光を当てる。という企画があった。しゃがれ声による沈黙のスタイリストはとにかく秘密主義であり、あけすけでありながら沈黙と謎かけを続ければ、誹謗と賞賛のグルーヴによってどんどん神格化される。という事実を、彼も、彼のパートナーである、映画フィルムの編集職人上がりである天才プロデューサーも、充分知っていた。

僕は「マイルス原理主義」「テオ・マセロ原理主義」「ゴダール原理主義」「フロイト原理主義」という、つまりは原理でも何でもなく、単なるアイドルの寄せ集めの、きわめてアニミスティックな主義者。だったのだが、マイルスを愛し、そしてマジックのネタをばらす。というアンビヴァレンツを大喜びで引き受けた（まあ、今挙げた全ての主義を総動員させた。と言えなくもない）。

それは対談という名目で始まったのだが、結果としてレクチュアとなり（相手は評論家

の佐々木敦氏だった）僕はマイルスの作品のいくつかを分析し、ＣＤＪでプレイしながら、たとえばリズム・マジックの最高峰と言われている『オン・ザ・コーナー』の冒頭は四拍子の曲を録音し、最初の一・五拍を切ったところから収録されている（だけのことな）のだ。とか、逆に誰もマジックとは思っていない「ホンキー・トンク」では、かなり難度の高いリズムの実験が行われて、演奏に失敗していて、それをそのまま編集せずに使っているかと思えば、全く別の部分に周到な編集が施されている。その倒錯的とも言ってよい大胆さと周到さのマーブルが天才的で美しい（ので、誰もそのことは指摘できない）のだ。といった話を、採譜した楽譜を基に延々と説明した。

ところが、だ。いざこれが刊行される。という大詰めのところで、編集担当者のＡさんが病気で倒れてしまい（因みにＡさんはその後復帰され、今でも元気に働いている）、緊急で引き継いだ編集の方との行き違いにより、僕が掲載をお願いしていた楽譜一切が掲載されず、対話のテープ起こし部分だけが掲載されることになった。複雑な構造に基づいた音韻の具体的な説明が、テープ起こしした発言だけで読者に伝わるわけがない。「チーチキチーチキ」とか「チャカチャカチャカって来てるでしょう。ここを三等分して」とか「はいここで裏になってスチャっとなって」とかいった言葉だけが延々と羅列された誌面はある種詩的と言って良いほどに異様であって、僕の元には読者から至極当然な抗議が殺到した。「何が何だかわからない」と言うのである。

僕がしたことは、『文藝』への抗議でもなく、読者への釈明でも、事情の説明でさえな

く「わかった。じゃあ、譜面も音源も全部用意して、ライヴであのレクチュアの、もっと濃いのをするから、金を払って聴きに来い。高円寺のクラブでやるから」というものだった。

　大谷能生の名を初めて聞いたのはその時だった（かのように見えたのだが。ところが、彼は同誌に寄稿していたのだ）。彼が本誌で佐々木敦氏がした役を買って出てくれた。実際にサキソフォンの演奏家でもあり、博覧強記のジャズ評論家でもある彼は、このレクチュアの聞き手にきわめて適していて、晴れて楽譜つきの、しかも演奏用のキーボード類まで用意して行った「マイルス・マジックの分析」は一五〇名の聴衆の前に何とか成功を収め、この日から彼と僕の講演チーム、共著チームが決定的なものとなる（幾度かの講演を経た現在、本書が刊行される頃には、僕と彼は何と東京大学教養学部の非常勤講師とそのサポーターという役で「ジャズと二〇世紀」に関する音楽史の講義の前期を終えているところだ。すでに一回目を終えたところだが、駒場という彼の地で原初期のブルーズやジャズをかけて歴史の話をする。という光景は、何物にも代え難い複雑な新鮮さと、単なるとてつもない面白さがある）。

　ところが、まえがきにある通り、その年の年末から、僕は不安神経症の発作が起き始め、それは最初静かだったが、やがて収まりのつかないものになっていった。まだ何の治療も受けない状態で、僕と大谷のチームはジャズ史に関する二度目のトークライヴを行った。そして、それを見た岸野氏から、できたばかりの音楽美学校の講義を依頼される。そこか

うその後の結果まではまえがきにある通りだ。

その時、僕の不安神経症に対し、一人の精神分析医が本書の編集者であるS氏を通じて僕の臨床治療の担当になり、僕はクライアントとしてすぐに契約した。映画や小説では死ぬほど見聞きしている、ソファのある静かな空間にお互い何の予備知識もないまま初対面で顔を合わせた（かのように見えたのだが。彼は僕に「菊地さんの文章は読んでいますよ。『文藝』のマイルス特集だけですが」と言った）僕と彼とのセッションは、そうしてこの講義と並行して行われるようになる。

なので本書は、ひとつの講義録であると同時に、不安神経症患者の、精神分析治療経過の記録。という側面も不可避的に内包している。本書の刊行によって生じる数多の感謝のうち、三番目のものを、精神分析学者／精神分析家／精神科医であるT氏と、彼を僕に紹介してくれた本書の編集者、S氏に捧げる。

さて、ここまでお読みになればおわかりの通り、このあとがきは「かのように見えたのだが」というオブセッショナルな反復に彩られている。その決定的なものを書こう。そもそも、最初のあとがきタイトルは「全ては『文藝別冊マイルス・デイビス特集号』から始まった」というものだったのだ。

だがしかし、僕は現在、本書とは別の、二冊目のエッセイ集（恐らく本書と同時期に刊行されるので、併せてお読みいただくと話が立体的になるだろう）の校正作業中で、その中に「肉声」という、掌編が入っていることを思い出した。

これが書かれたのは『文藝別冊』のマイルス特集号よりも一年前だ。それは、二〇一八年という近未来に行われた、聴覚天才児クラスへのジャズ史とジャズ理論の講義の初回。という設定の、僕としては童話のつもりで書いたもので、主人公の講師は、明らかに僕自身を投影している。

それへの解説を一部引用する。

どうしてだかわからない。前世紀末、僕が熱中していたのはバウハウスに関する研究と、アメリカのバークリー音楽院が創出したジャズ理論の教育メソッド、それが成立する時代背景、そういったものだった。そんな時に丁度、音楽家の岸野雄一さんのお誘いで、できたばかりのアテネ・フランセの音楽学校で講義を持たないかと言われ「バークリー・メソッドによって俯瞰される、二〇世紀商業音楽史（音韻と音響の相克）」という講義を、音楽批評家／音楽家の大谷君と二人でやることになる。（中略）「肉声」の掲示は二〇〇〇年の十一月号。これは「ジャズ特集」と銘打ったもので、今でもはっきり覚えている。新世紀の直前、あの9／11が起こるなんて予想もしなかった頃、僕はジャズに関する、教育に関する、歴史に関する童話を書かなければいけない。と思っていた。そしてそれは、新世紀に入り、あの9／11が起こってから、より強固なものへ、さらには現実に変わっていったのである。これは僕の、牧歌的な時代の最後に書いた童話だ。テクニカル・タームは全て架空のものだということを断っておく。

というわけで、僕は、『文藝別冊』のマイルス特集ですら、「待ち望んで用意した」ことになる。然からば次には「「肉声」という童話から全てが始まった。かのように見えたのだが」という反復が待っている。こうやって、欲望や行動の根元をどこまでも掘り下げてゆく。という欲望が何によるものかは言うまでもないだろう。

さて、根元に掘り下げてばかりいるわけにはいかない。本書は、バークリー・メソッドを実際に教える。という実学書でもなければ、商業音楽史と銘打つには、あまりにもジャズに偏向している。しかしながら、僕の抑圧された欲望の意識化という側面を超えて、僕と大谷が従来の大文字のジャズ史や音楽史に対して問いかけたかったものは、充分に機能していると思う。聴講生の平均年齢が若く、無差別に選択されたことから、特に言語学、精神分析学、現象学、文化人類学、構造主義哲学、記号学、等々の周辺諸学からの安易な援用やアナロジーをなるべく避け、中～高生あたりから誰でも楽しんで聴け、読めるものにしよう。というのが、僕と大谷が決めた、唯一最大のルールだった。本書は始まりにすぎない。

音楽を理論化しようという欲動はいつから始まり、いかなる時代にピークを迎え、廃れ、またピークを迎えながら、いつまで続くのか？　そしてそれは公理としての達成を見ることができるのだろうか？　残された数多の謝辞は全て大谷のあとがきに譲ることにし、当初の刊行予定（二〇〇二年九月）から二年間近くも費やされた膨大な校正作業、脚注作業、

加筆修正作業のほとんどは大谷が行ったという事実（だから、書物としての本書のみに限れば、主筆は大谷だと言うことができる）、われわれが東京大学での通年のゼミを経ても、まだ追求しなければならないこと（カウンター・バークリーとして現れた諸理論との比較研究。等々）が残されているという事実。を記し、最後にもう一度強調してあとがきを終えたいと思う。本書は始まりにすぎない。「モダン」の総括としての。

2004年　4／19　菊地成孔

大谷能生によるあとがき

本書は、特定非営利活動法人・映画美学校において、二〇〇二年五月一日から六月二六日にかけて行われた「音楽美学講座・商業音楽理論史」の講義内容に基づいて作られています。受講生有志によるテープ起こし作業、文字に起こされた講義の編集と校正、追加原稿の執筆と発注、全体を見わたしながら文体の統一と構成の再確認などなど、毎回約三時間×一二回だから、えー、三六時間分！　の話をまとめて一冊の本に仕上げるためには、やっぱり相当な手間がかかり、特にサボっていた訳ではないのですが、気が付いたら二年という時間が経っていました。

菊地氏から正式に「映画美学校の授業を手伝って欲しい」という依頼があったのが、二〇〇二年四月一九日。氏がホームページ上で自身の発症をカミング・アウトしてから、多分はじめてのステージとなるDCPRGのギグ終了後のことで、それまでのジャズ講義シリーズである程度知識の擦り合わせが出来ていたとはいえ、平均律の誕生前後から、そもそも「調律」と「調性」とは何か、といった原理論を挟んで、高度に記号化の進んだ二〇

世紀音楽教育の功罪の分析、にまで至る巨大な講義の草稿を、どのような形で授業の型に流し込んでゆくか？　ということに関しては互いにほとんど何のイメージもないまま、最初の打ち合わせを行ったことを覚えています。その時点で講義初日まで残り一〇日を切っており、とにかく家にある音源と資料を手当たり次第に持っていって、話の流れの中で使えそうな盤をどんどん挙げてゆく、というやりかたで授業の進行に目鼻を付け、本番に臨みました。授業の最初の方で比較的多くの音源を聴いているのはそのためで、回を重ねるうちに時間配分やステージングにも多少余裕が出てきましたが、やはりなかなか思うようにカリキュラムをこなすことが出来ず、「旋律・和声」四回、「律動」四回という当初の予定を修正せざるを得ないことになってしまいました。しかし、その分、一般的にはきちんと説明されないことが多い「モード」の概念とその歴史的意味について、大雑把ではあるけれどもある程度まとめることが出来て、まあ、良かったように思います。

僕が講義及びこの本の刊行を手伝うに至った経由は、菊地氏のまえがきとあとがきにある通りです。佐々木敦×菊地成孔の対談が載っているその『文藝別冊マイルス・デイビス特集号』に、僕も「ビッチェズ・ブリュー研究」という論文を寄稿しているのですが、実はそもそも、未発表のまま放っておいたその論文を、特集にあたって文藝編集部に推薦してくれたのが佐々木敦氏だったのでした。氏にあらためて感謝します。また、ペンギン音楽大学サックス科の生徒であり、ジャズ講義シリーズを企画してチーム結成のきっかけを

作ってくれた大久保潤君。ありがとう。講義当初はまだわからないことばかりだったヨーゼフ・シリンガーについての文献を二年間にわたって調査し、素晴らしい論文を寄稿してくれた、受講者にして二〇〇二年度柴田南雄音楽評論賞奨励賞受賞のクラシック音楽研究者、そして現役の宮司でもある石塚潤一さん。あなたの協力がなければ、この本の価値は半分以下になっていたでしょう。ありがとうございました。テープ起こしを手伝ってくれた受講者の方々、一ノ倉浩幸、伊藤雅美、江口順子、金山弘平、金子由加、上林俊雅、川口正継、小山直子、関根妙子、竹田和也、手嶋菜穂子、萩原真紀子（五十音順、敬称略）、注釈制作協力の杉本卓也君、映画美学校事務局の加茂庸子さん、皆さんの協力にお礼申し上げます。今度みんなで中華でも食べに行きましょう、菊地さんの奢りでね。

ようやっとまとめ終わったこの本を読み返してみて、菊地氏もあとがきで書いていますが、まだまだ僕たちには調べたいこと、書きたいこと、語りたいことがたくさん残っている、ということを、倦怠と興奮がマーブルになった気持ちで、実感しています。ここで提出されている史観を検証してゆく作業は、これから先長くかかるかもしれません。現在、東大で進行中の講義は、この本でまとめた事柄を「JAZZ」という領域に特化した上で考えてゆく、というものです。相変わらず手探り状態ですが、ひとつひとつこうやって形に出来ていければいいな、と思っています。

この本が、読者の皆さんに多くの悦びと、それより少しだけ多い疑問符をもたらすことを祈って。

二〇〇四年五月　大谷能生

二〇一〇年二月五日

補講　文庫版あとがき対談 II

La Scuo
della malinconia
e la sensualità

菊地成孔　昨年、ジョージ・ラッセルが死んだよね。晩年はアルツハイマーだったらしいけれども。これによって、リディアン・クロマチック・コンセプト（以下、LCC）は、ある意味やっと開かれた世界で研究されることになるだろうと思う。されないかもしれないけれども（笑）。いずれにせよ『憂鬱と官能を教えた学校』（以下、『憂鬱と官能』）にまとまる講義をしていた二〇〇二年の時点では、LCCの話をしても誰も何も知らなかったし、おもしろい話としてしか聞いてくれなかった。金山くん（LCCにも精通していた楽理オタクの生徒）以外は（笑）。

大谷能生　音楽理論の分野にもいろんな変な人がいるぞ、という捉えられ方でしたね。

菊地　こちら側の説明も、異端や疑似科学といった、センセーショナルなトーンでするしかなかった。それが、自分たちの仕事によってそうなったのかどうかは別として、少しは話の通りが良くなったんだよね。楽理オタクは昔から特定少数として存在していた。そのサークルを超えて、音楽マニアが楽理に目を向けることにどれくらいの一石を投じたのか、

まだ結果は出ていないが、これから興味があるところだよね。異端／正統、異個／真性といったせめぎあいの、二〇世紀的な検証に繋がっている。

大谷　それで言うと、ラング・メソッドに関して、五年も六年もかけて濱瀬元彦先生に表舞台に出ていただく準備を整えることができたのは、われわれの活動における大きな成果だと言えますよね。

菊地　そうだね。『憂鬱と官能』ではまだ濱瀬先生のことを紹介していない。紹介する序章になってはいるけれど。

大谷　「ラング・メソッドというものがある」というちょっとした紹介原稿があるだけですね。そこから始まり、何年もかけてついに濱瀬先生という本丸に、前に出ていただいた。これで、下方倍音列体系を正面きって近代和声の理論に組み込むためにはどうしたらいいのか、という問題を論じる土台ができたわけです。

菊地　もちろん濱瀬先生は著作を出しているし学術的な業績がいくつもあるわけだけど、わりとポップな力によって濱瀬先生を再び紹介したというのは、俺たちのやった仕事の中ではかなり大きなもののひとつだと思うね。

大谷　ブラック・ミュージックの持っている根本的な音の指向性、何に拠って立っているかという、これまで近代的な和声理論の埒外にあったことを、理論の網目にかけられる状況にセットアップできた。そこまでを含めて和声体系にしようという大きな理論のとば口にようやく来ることができたな、と。これは『憂鬱と官能』の時点では考えられなかった

ことです。
菊地　このときはまだリズムの揺らぎが中心で、音程の揺らぎに関する考察がきちんとなされていなかった。結局ね、何理論といわず、理論書を書くこと自体がケモノ道なんだよね。特に音楽理論なんて日本では一番立ち後れていたものだから、大変なケモノ道だよ。佐々木敦の『ニッポンの思想』（講談社現代新書）的に言うと、まだ〈プレイヤー〉が揃っていないわけね。ジャズやポップス発だったら、俺たちと山下邦彦さんと濱瀬先生だけでしょう。その濱瀬先生ですら主著を二〇年くらい前に出したままなんだから。『M／D』（エスクァイア・マガジン・ジャパン）で発表した原稿は、濱瀬先生の文章の中で一番いいと俺は思っている。濱瀬先生は本物の学者だから、長い時間をかけて筆致と研究成果が熟していく過程が、著作はないにしても、呼ばれて書いただけでも歴然と出るんだよね。主著である『ブルー・ノートと調性』（全音楽譜出版社）は、ご本人も言っていたけれど、吉本隆明の影響もろ出しの左翼的な硬い本で、たしかに少々読みづらい。今からならもっと読みやすく書けると言っていたけれど、それは非常に正直な発言だと思う。
あとは『憂鬱と官能』にある石塚さんの論文、これは日本語で読めるバークリー音楽院ないしアメリカにおける音楽教育、特にポピュラー音楽が教目化される流れがいかにして産業に結びついてるかということに関しての、一番優秀な論文だと思う。ここも含め、この本はわれわれが「バークリー音楽院」というものをどう捉えているかが、明確すぎるほど明確に出ているのにもかかわらず、バークリーに関しては、相も変わらず「秋吉敏子、

ナベサダ、佐藤允彦が出たジャズの名門ー」という万歳三唱と「アメリカではあんなもん
は誰も洟にもかけない三流専門学校だ」という偶像破壊の二項対立、およびその二者の
接触による困惑や陰性感情しかない。まあ、しょうがないけどね、と菊地のあとがきで嘆
かれるのがもったいないようだが、はっきり言うけどそれはシンプルに古過ぎる。バーク
リーは特別偉くもないし、特別カスでもない。バークリーはバークリーだ。この本は、そ
ういう本でもある。その点においては、まったく危なっかしさはない（笑）。
しかし、はたして日本において音楽学がどれくらい必要なのかというマーケットの問題
もあるな。われわれはその蜂の巣を突ついたとも言えるかもしれない。例えば、小泉文夫
の文化人類学的な音楽学の流れ、商業音楽や演歌のことまで、何でも民俗学みたいなフォ
ークでわかるのだというか昔は昭和からあったけど、主にニューアカによって、そういう
ことをそういうふうに考えるのはやめようということになった。
大谷　昔はやっぱりクラシック側からの素養しかなかったっていうのも大きくて、われわれ
の時代くらいになれば、ブラック・ミュージック・フォロワー出身の理論家だってことと
で……ようやくクラシックは出番なくしてるから、そんなに新しい切り口はなかった。ポ
ピュラーという面から、ほとんどがなんとかするかっていくらいの話で。で、ジャズというのは西洋の
ハーモニーをやっぱりジャズで……ということぐらいで終わってたから、それに関して
総合的な語りがないということがあった。
菊地　特にジャズ批評は、これはマーク・ポラスキーなんかがしっかりとやっていることと

だが、ジャズ喫茶という文化の出自と密接に結びついてる左翼理論、全学連と一緒に入ってきたフリージャズを批評していく禅寺というフォルムと、スペースエイジ的なバチェラー感覚で、スムースにブルーノートの名盤収集という好事家の知恵袋みたいなものとにまったく二分されていて、あいだがなかったんだよね。われわれはどっちにも敬意を持っているが、その隙間を突いた格好になった。

大谷　特にジャズ文化はバブル期でぐちゃぐちゃになっちゃいましたよね。斑尾ジャズ・フェスティヴァルとか……。だけど俺たちにとって、フェスと言えばジャズフェスですよ、ロックフェスなんて知らないよ！　と（笑）。ジャズフェスの最初にはV.S.O.Pの来日があって、二万人もの聴衆を集めた。それが七六、七年で、そこから、どんどん外タレを呼んでどんどんライヴを観ればいいという風潮になってしまった。つまり、ジャズフェスの時代になって批評が機能しなくなったわけです。『M／D』で書きましたが、日本のジャズ批評史を調べていくとそういうことがわかる。

菊地　踊るとかっこ悪いというね（笑）。最後はマルタやカシオペアで踊って、すげえかっこ悪いというのがフェスだったんだから（笑）。

大谷　で、いつのまにかレイヴで山に行くような時代になってさ。山なんて行きたくないよね。フェスと言ったらよみうりランドでしょう（笑）。

菊地　山には虫もいるし地滑りが面倒だし（笑）。

大谷　よみうりランドだったら雨が降ってもすぐに帰れる！　われわれが行ったのは、そ

んなジャズの失地回復とリベンジですよ。それも含めて、われわれはジャズフェスの時代の終わりのあとで活動を始めた人間なんですよね。

――下巻に関しては上巻のような補遺はありませんか。

大谷　えーと、これは上巻にもあてはまる話ですが、他の本では「ブルース」とまとめてあるタームが、『憂鬱と官能』では「ブルーズ」というスペルになっています。これは何かというと、単純に「ブルーズ」が正しいと思ってたんですよ、この頃。

菊地　ブルーズ派も別にいるんだよ、未だに。でも、たしかに難しい。ピーター・バラカンさんは「いやだって、ブルーズだもん」と、未だにはっきり言っている。

大谷　結局、英語と日本語の完全乗り入れは無理だということも含めて、『憂鬱と官能』では「ブルーズ」にしています。「ブルース」に変更したのは、『東京大学のアルバート・アイラー』（メディア総合研究所、のち文春文庫。以下『アイラー』）で飯野先生が「『ブルース』でいいんじゃないですか？」と言ったから。それで、以降は「ブルース」にしてある。まあ、その不安定な感じもブルースっぽいと言えますよね。適当ですが（笑）。

菊地　「ブルーズ／ブルース」問題に関しては『アイラー』を読んでもらえばいいよ。っていうか、まだまだ追求するけどね。大谷くんの現場で「『憂鬱と官能』諳んじてます！」みたいな人、いない？

大谷　いっぱいいます。

菊地　俺もいっぱいいる。

大谷　『アイラー』よりも多いかもしれない。
菊地　『憂鬱と官能』が一番好きだという人はいっぱいいるんだよね。次に『アイラー』。「紀伊國屋書店の店員が選ぶ今年一番おもしろかった本」の五位に『アイラー』がランクインしたことがあって、これが俺たちの唯一の載冠（笑）。
大谷　「共著部門」ってのがあればランクインしそうですけどね。
菊地　そんなの他に人がいないじゃん。グラミー賞のポルカ部門と一緒だよ（笑）。
で、とにかく、上巻のあとがきでも言ったけれど、あまりにもおもしろいものというのは危なっかしいんだよ。シャブと同じで、どこか危険だからアガるわけで。俺たちも、オモシロ講義で、音楽理論を叩き台にいろいろなことを考える。といった道からスピンアウトして、『M／D』みたいな感じに動いたんだけど、そうなるとポップさが下がるじゃない。前の仕事の反省を活かして深めていこうとすればするほど、人は読めなくなってくるんだよ。結局『M／D』はほんの一部の人にしか読まれていないでしょう。それに比べて『憂鬱と官能』は本当にポピュラリティがあって、だから現にこうして文庫化もするわけです。このときはこのときなりの切実で必死な思いでやった本なんだけど、今から振り返るとなかなか青い。でも、そういった青さも日本人にはウケるんだよね。
大谷　たしかに、弾が入った拳銃を持ってるみたいな、手のひらがパチパチいっている感じが読者に伝わっているんでしょうね。逆に俺にとっては、久しぶりに読んでみて、すごく読みにくかった。「俺、こんな風に書いていたっけ?」と思った。こういった文章には

普段だったらおそらく落ち着かないわけで、つまり当時はやっぱり、それくらい菊地さんに転移していたんですね。

菊地　『憂鬱と官能』の文章を実際に紡いでたのは、ほぼ大谷くんだからね。俺はあいだに挟まるトビラの原稿とかを書いてるだけだから。

大谷　文章のチェックはもちろんどちらもやるけれど、上から下まで書いて整えたのは全部わたしでした。で、文章を微調整していくうちに、このテンションに乗っちゃったんですね。今読み直してみると当時は若かったなと思う。このときまだ二九歳だから。

菊地　そうだ、二〇代だもんね。俺は三九歳だった。

とにかく言えることは、『憂鬱と官能』に問題意識が全部出ているということだよね。あとの仕事はそれを丁寧に拾って磨いていくだけだった。

その『憂鬱と官能』もいよいよ文庫化されるわけで、今までよりも『アイラー』とのインターテクスチュアリティが出るので、他社のことになってしまいますが、できれば共著で書いた本は全部読んでもらうにかぎる。きわめてシンプルに言えば、本来は、ある著者の本を読むというのはそういうことであって。読めばおのずとわかることだけれど――特に『M／D』まで到達すればもっと歴然とわかるけれど――『憂鬱と官能』に載っているようなテンション表や機能表は、全て曖昧なのよね。だからといって、それは不完全なシステムだからダメだという意味ではなくて、曖昧さの中に次に考えるヒントが入っているということで、これはもう、一番根本のテーゼになるけど音楽が「理論」を自称するこ

と自体が、はたしてどうなのか？　という問いに端を発している。ところが、どうしても今の日本人はまとまった教養をインストールして、これを読んだのだから自分は確固とした何かを摑んだのだ、ということにしたがる。その中核にある体系が実はあやふやで揺らいでるということを認めるのは、不況時には誰もしたがらないよね（笑）。

大谷　「この体系は、いつできた、最初はこういうことを目的としたものである」というような起源から考えないんですよね。歴史に差し戻して考えることができない。できないというか、そういう作業をしんどいと思ってしまう。

菊地　逆に、そういう誠実さが病的に炸裂して、改訂版が止まらなくなる人もいるでしょう。ストラヴィンスキーの「火の鳥」が何バージョンもあるとかさ。作曲上の改訂が止まらなくなる人もいるし、著作をどんどん改訂して、増補版、改訂版が、オリジナルの何倍にもなるという。その話もわからないではないけれど、それよりも次著を出し続けるべきだ。というのは、ジャズメンの発想かもしれない。過去のアルバムを修正できるようになったら、ジャズは終わりだ。音楽理論というのは、トートロジーめくけれども、理論であるのだから、範囲も期限もある。

大谷　それはわかるように続けていきたいですね。

菊地　「取り急ぎ、こう考えてる」ということ。そこが重要だよね。

大谷　あと、最後の質疑応答のコーナーからまとめに入るところは、この本の中でもけっ

こう読ませるところだと思うんです。生徒の生の声が入っているので、あまり編集してないんですよ。「生徒とはこういう疑問を持っているものである」と、こちらも勉強になりました。

菊地　質問に対する回答も今だったらもうちょっと巧みにできると思うけど、基本的にそのままにしてある。ついこのあいだだと思っているけれど、講義は二〇〇二年だからもう八年経っているわけで、そのあいだに、校舎がなくなり、対面の鰻屋がなくなり、ジョージ・ラッセルも亡くなって、一周した感じはあるよね。さっきも言ったように、音楽学はまだまだケモノ道でプレイヤーはとにかく少ない。

大谷　音楽の実学的な側面に関しても、歴史観に関しても、いわゆるプレイヤーと言うか、われわれを踏み台にするくらいの勢いで全然ちがう切り取りをしてくれる人がいると嬉しいですよね。

菊地　そうだね。

大谷　この本の中では、ブリティッシュ・トラッドとかアメリカン・カントリーとか、そういったものはばっさり切り落として話が進んでいるので、例えばレッド・ツェッペリンについてとか、そういうところからこちらも目から鱗みたいな話を出してくれるととても嬉しい。

菊地　もともとプレイヤーの少ないジャンルではあったんだけど、とはいえ、もう始まっちゃったことだから、みんなもっとやり合った方がいいよね。現状でいいプレイヤーもい

るだろうし。

大谷　需要があるかどうかはわからないけれど（笑）。後進に期待しましょう。

［二〇一〇年二月五日、新宿歌舞伎町にて］